

نقاد الحداثة وموت القارئ

تاليف الدكتور : عبدالحميد ابراهيم

مطبوعات نادي القصيم الأدبي

١٤١٥هـ

فهرسة مكتبة الملك فهد الوطنية

محمد ، عبدالحميد إبراهيم
نقاد الحداثة وموت القارئ.
... ص ؛ .. سم
ردمك ٧-٨-٠-٦١٩-٩٩٦٠
١ - الحداثة ٢ - الأدب العربي - نقد - العصر الحديث
أ - العنوان

ديوي ٨١٠,٩ ١٥/١٤١١

رقم الإيداع :١٥/١٤١١
ردمك :٧-٨-٠-٦١٩-٩٩٦٠

بسم الله الرحمن الرحيم

المصادر الغربية لنقاد الحداثة

ـ ١ ـ

أقرأ للواحد من نقاد الحداثة ، فكأننى قد قرأت للجميع وأقرأ كتاب الواحد منهم ، فكأننى قد قرأت جميع كتبه .

وما أظن أن ذلك بسبب ذكاء نادر عندى ، وإنما لأن المصادر واحدة ، واللغة واحدة، بل إن المصطلحات والأعلام تكاد تتكرر من ناقد إلى ناقد ، ومن كتاب إلى آخر.

ـ ٢ ـ

وليس من الصعب متابعة المصادر عند نقاد الحداثة ، فهم يذكرونها ، ويكررونها ، ويتباهون بها ، ونظرة إلى ثبت المصادر فى مؤلفاتهم ، أو إلى فهارس الأعلام عندهم ، تدل على المباهاة الشديدة بالمصادر الأجنبية ، وعلى الولع بترديد الأعلام الإفرنجية .

وهم بذلك يريدون أن يظهروا بمظهر المتعالى على القراء يعرفون مالايعرف ، ويرددون من المصطلحات مالايردد ، ويلوكون ألسنتهم بالأعلام الأعجمية مالاتستطيعه ألسنة الآخرين ، ويضعون الكثير من الكلمات الأجنبية فى مقابل الكلمات العربية ، وتبدو الصفحة الواحدة عند بعضهم خليطاً عجيباً من الحروف العربية والأجنبية .

- ٣ -

وتبلغ العزلة ببعضهم أن يتعشق كاتباً أجنبياً ، ويتوحد بأفكاره ، فهو يردد اسمه فى كل مناسبة ، ويشير إليه فى كل مرجع ، ويصبح فى النهاية صدى له ، يود حتى أن يتسمى باسمه لو استطاع .

وهكذا عرفت ثقافتنا العربية المعاصرة من يتعصبون لسوسير حتى أصبح سوسيراً عربياً، ومن يتعصبون لبوشلار حتى أصبح بوشلاراً عربياً ، ومن يتعصبون لرولان بارت حتى تحول إلى رولان فى طبعة عربية .

- ٤ -

وتبدو المصطلحات عند نقاد الحداثة فى صورة مربكة ، فمصطلح مثل «النقد الجديد » يختلط مع مصطلح مثل الحداثة ، ومصطلح مثل «الرواية الجديدة » يختلط مع مصطلح مثل « الرواية الضد » ، ومصطلح مثل « تيار الشعور » يختلط مع مصطلح « الرواية النفسية » ، ومصطلح مثل العبثية يختلط مع مصطلح مثل العدمية واللاشيئية أو حتى الوجودية.

- ٥ -

والأعلام أيضاً تتداخل ، ان كتاباً من القرن التاسع عشر يوضعون فى سلة واحدة مع كتاب من القرن العشرين ، مع الفارق التاريخي والمنهجي بين كل منهم ، وان كاتباً مثل كافكا يوضع فى التيار العبثى مع صمويل بيكيت دون تبين للفارق ، وكاتب مثل سارتر ينظر إليه ككاتب طليعى لا يختلف عن يونسكو .

- ٦ -

وتكون النتيجة أن القارئ لا يعرف شيئاً ، وأتحدى أى قارئ أن يخرج من مؤلفات نقاد الحداثة فى العالم العربى ، بالفارق بين البنيوية ومابعد البنيوية ، والحداثة وما بعد الحداثة ، والسيميولوجية والتشريحية، والأسلوبية والألسنية ، أو يعرف الفروق الدقيقة بين مناهج كل من كافكا وبيكيت وسارتر ويونسكو وفولكنر والان روب جرييه .

إن القارئ لايعرف ذلك لسبب بسيط ، وهو أن المؤلف نفسه لا يفهم ما يقرأ ، هو فقط مأخوذ بالحداثة ، يسرع إلى تقديم المصطلحات الأعجمية ، والأعلام الأجنبية ، ويكتسب بذلك منزلة عند القارئ ، وتتسابق الصحف وأجهزة الاعلام إلى التقاط همهمته ، فهو يعرف مالايعرف الغير ، وهو يجيد ثقافة العالم الغربى أكثر مما يجيدها الآخرون ، وهو يرطن بلغاتهم ، ويتحمس لأفكارهم أكثر مما هم متحمسون .

- ٧ -

ومن الصعب جدا تصنيف أقوال الحداثة فى العالم العربى ، أو وضعها فى سياق منظم ومفهوم ، فهى كثيرة ، متداخلة ومتضاربة .

ولكن ، وعن طريق الاستعانة بالمصادر الأصلية التى نقلوا منها ، يمكن تصنيف أفكارهم فى ثلاث قضايا ، وكل قضية تترتب على الأخرى، وذلك علي النحو الآتي :

١ - موت المؤلف

٢ - النصيه أو ما يمكن أن نسميه بالتركيز على الشكل ، كنتيجة للقضية الأولى .

٣ - مشاركة القارئ كنتيجة للنتيجة .

وهى قضايا مقتطعة برمتها من سياقها الغربى ، ودون أن نجد لها سياقا مناسبا فى العالم العربى ، لأنها فى الأساس مرتبطة بلحظة تاريخية معينة ،وبظروف بيئية خاصة ، فتجريدها من هذا السياق التاريخي والبيئى يعنى تجريدها من معانيها الحقيقية ، وتحويلها إلى قضايا باردة تفتقد المبرر ، وتقال للمباهاة أو للتدريب الذهنى .

ـ ٨ ـ

إن فكرة موت المؤلف ترتد فى مصدرها الغربى إلى جذور فلسفية، تمتد إلى بنية الحضارة الأوربية نفسها .

فقد أعلن نيتشه مقولة « موت الإله » (١) ولاقت هذه الفكرة ترحيباً شديداً فى الأوساط الأوربية والفكرية ، لأنها كانت تعبيراً عن اللحظة التاريخية التى تمر بها أوربا فى ذلك الحين .

فهذه المقولة تعنى زحزحة الغيبيات والمينافزيقيات بعيدا ، لتفسح الطريق أمام ظهور الإنسان ، فالحقيقة هى ما يستطيعه الإنسان ، وما يمكن أن تكون فى متناوله ، وما عدا ذلك فهو ميت ، أو ينبغى أن يعد ميتاً .

وهذا المفهوم يعنى صياغة جديدة للمذهب الإنسانى«Humanism» الذى تأسست عليه الحضارة الأوربية ، منذ نشأتها فى عصر النهضة ، وهو مذهب يجعل التفكير دائماً محصوراً ، فيما هو من إمكانية الإنسان، ويبعد عن المسرح كل ما هو وراء ذلك ، ويعتبره نوعا من الميتافزيقيات ، أى ما وراء الطبيعة ، كما تفيد الترجمة الحرفية لهذه الكلمة .

(١) كان لابد من الإشارة السريعة إلى هذه المقولة الغريبة ، فعلى أساسها تشكل أهم مصطلح عند نقاد الحداثة ، وهو مصطلح « موت المؤلف » ، وكل هذا يكشف عن جذور هذه المصطلحات ، وسوف نتحدث عما قليل (ص ١٢ و ص ٣٨) عن نتائج هذه المصطلحات الوافدة .

وقد انتقلت مقولة « موت الإله » إلى الأدب ونقده ، تحت مسميات متشابهة ، فأعلن الأدباء موت الشخصية فى مجال الأدب ، وأعلن النقاد موت المؤلف فى مجال النقد ، وغير ذلك مسميات ترتد فى جملتها إلى مقولة نيتشه الفلسفية ، وتعكس بنية الحضارة الأوربية .

- ٩ -

كانت الشخصية فى العصر الواقعى ، وخاصة فى روايات بلزاك وديكنز ، هى محور العمل الأدبى ، تعكس فى حالة البطولة الفردية موقف المؤلف من المسائل المطروحة ، وتعكس فى حالة التعدد وجهات النظر المختلفة التى تمثلها كل شخصية من شخصيات العمل الأدبى .

ومن هنا كان المؤلف يحرص على رسم الشخصية فى صدق فنى ، فهو يقدم أوصافها الحسية ، وهو يتسلل إلى نفسيتها الداخلية ، وهو فى كل ذلك يحاول أن يبعث الشخصية حية وتضاهى الواقع .

ومن هنا فإن بعض الشخصيات الأدبية ، تكتسب شهرة أكثر مما تكتسبه الشخصيات التاريخية أو الواقعية ، ان شخصيات ديستوفيسكي وتولستوى وبلزاك وشكسبير لها من الشهرة والتواجد ما يفوق الكثير من الشخصيات الحقيقية .

وكان هذا الدور للشخصية يعكس تركيبة المجتمع البورجوازى فى أوربا ، فهو مجتمع يقوم على الصراع والغلبة ، وينتهى الصراع فى نهاية الأمر إلى بروز إحدى الشخصيات التى تمثل دور البطولة ، وتكون محور ارتكاز ، تدور حولها بقية الشخصيات .

وتغير هذا الموقف مع التغيرات السياسية ، ومع التقليل من البطولة الفردية ، والتهوين من الضغوط الاجتماعية ، والتقاليد الموروثة ، وإفساح الطريق للإنسان لكى يعبر عن ذاته ويصنع نفسه .

ومن هنا أصدر كلود أوليير مسرحية ، تحت عنوان« موت الشخصية » (١) ، اعتبرت نقطة تحول ، لأنها قامت على مفترق طرق بين الشخصية بالمعنى البلزاكي ، وبين الشخصية بمعناها الجديد .

ومن هنا تعمد الفنان أن يشوه معالم الشخصية ، وأن يجردها حتى من الاسم « فجيد Gide» ابتعد عن اسم الأسرة لشخصياته حتى لا يضعهم فى عالم شبيه بعالم القارئ ، وبطل كافكا سمى بالحروف الأول K والذى ربما يرمز إلى كافكا نفسه ، وجويس استخدام أيضاً بعض الحروف مثل H.C.E، وفولكنر فى روايته « الصخب والعنف »، كان يستخدم الاسم الواحد لشخصيتين مختلفتين ، فكان يطلق اسم كونتين على الخال وبنت أخته ويطلق اسم كادى على الأم والبنت معاً ، وكان الاسم ينتقل من شخصية إلى أخرى أمام عين القارئ ، مثل قطعة السكر أمام أنف الكلب . إن القارئ بذلك يظل دائماً فى حالة استنفار ، وبدلاً من أن يترك نفسه للأعمدة التقليدية تهديه طريقه أو إلى العادة تتملق كسله يضطر إلى التعرف على شخصياته دون بطاقة »(٢)، وبكيت غيراسم

---

(١) Surfiction , P.102

(٢) Towards a New Novel P.58

وشكل بطله في رواية واحدة (١) .

والشخصية في إحدى روايات جرييه ترفض أن تكون لها وظيفة محددة ، مرة تكون كاتباً ، وثانية رساماً، وثالثة ممثلاً ، ورابعة مرابياً ، وخامسة دكتوراً ، وسادسة عميلاً لإحدى المخابرات ، حتى جنسيتها لا تعرفها ، إن كانت فرنسية ، أو هولندية ، أو بريطانية . (٢)

إن الهدف هو اخفاء الشخصية التى ترفض كل بعد نفسي أو جسدي يقربها إلى القارئ ، فلا اسم ولا وظيفة ولا انتماء ، إن شخصيات سارتر غير شرعية ، وشخصيات ديورا تميل إلى الضديات ، وشخصيات ساروت غير حقيقية .

ومن ثم نفر الأديب المبدع من علم النفس التحليلي ، الذى يتبطن داخل الشخصية ، ويقدم أبعادها النفسية ، وقد رفض المبدع كل «تكنيك» فنى يقوم على هذا التحليل النفسي ، وفضل علم النفس الوصفى « Desrcriptine-Psychology »تأثراً بأراء هوسرل وسارتر حول الاهتمام بالظاهريات .

إن الشخصية الجديدة صورة« للغريب »الذى لا يستجيب للمتغيرات الاجتماعية ، مثل روكانتان عند سارتر ، وميرسول عند كامى ، فكلاهما إنسان متوحد ، لا طموح ، ولا قيم متعالية .

---

(١) Surfiction , P.106

(٢) Towards a New Novel, P.140

وكذلك الشخصية عند « جرييه » دائماً فى حالة بحث ، وهو بحث يخلق بنفسه دلالات نفسه « هل للواقع معنى ؟ لا يستطيع الفنان الآن أن يجيب عن هذا ، وكل ما يستطيعه بعد أن يفرغ من عمله أن يدعى أن العالم قد أصبح له معنى ، إننا لانستطيع أن نؤمن بالنظام المتعالى ، الذى كان يفرضه القرن التاسع عشر ، فنحن نؤمن بالإنسان الذى يستطيع أن يمنح العالم دلالته ، ومن خلال الأشكال التى يخلقها ، إن البطل الجديد أكثر فردية من بطل بلزاك ، فالمؤلف فى الرواية التقليدية ، حاضر فى كل شئ ، وعالم بكل شئ ، إنه يعلم ماضى الشخصية وحاضرها ومستقبلها ، ويعرف بواعثها الشخصية ، ويستطيع أن يتنبأ بردود أفعالها ، إنه باختصار ... إله يحرك شخوص رواياته ، والعكس تماماً فى الرواية الجديدة ، فالإنسان ، وليس المؤلف ، هو الذي يرى ويحس ويتخيل، إنسان محدود فى زمان ومكان ، وله عواطف وانفعالات خاصة ، إنسان مثل كل إنسان ، والرواية لا تقدم شيئاً سوى تجربة هذا الإنسان » . (1)

وتؤكد ساورت هذه المعانى ، فتجربة الشخصية تتحول إلى مغامرة خاصة ، وهى نقطة انطلاق للمؤلف والقارئ معاً ، يمارسان تجربتهما الخاصة « إن الشخصية هجرت المعنى البلزاكى ، الذى كانت تحاول فيه أن تقبض على الحقيقة ، إن هذا المعنى يفترض فى القارئ حالة كسل

---

(1) Towards a New Novel, P.140

وخوف من الجديد ، إن القارئ اليوم يعرف أن الشخصية ليست سوى بطاقة ، يستخدمها لتصنيف مشاعره الخاصة ، هو قارئ ناضج ، عرف چميس چويس وبروست وفرويد ، وأدرك المعاني الدقيقة ، التى تميز بين شخصيه وأخرى ، وتعطى لكل شخصية مسارها الخاص ، إن الشخصية ذات وجود اعتباطى ومحدود ، مجرد وجود اقتطع من النسيج العام ، الذى يضمنا جميعاً ، لقد أمسك داخل الشبكة ، أى داخل الكون العام ، والقارئ مثل الجراح الذى يركز على نقطة صغيرة ، وينسى بقية أجزاء الجسم ، إنه يركز على حالته النفسية الجديدة ، وينسى بقية الحقائق العامة ، ومنذ أن ألحت المدرسة الموضوعية ، على أنه لا جدوى من محاكاة الحياة ، أو إعادة خلقها ، لأنها تحتوى على تعقيدات كثيرة، منذ ذلك الحين فضل القارئ أن يحصر طاقته ، فى الافتراضات التى تبحث عن الحقيقة ، وأن يستخدم وسائله الخاصة ، لكى ينتزع الأسرار من المغاليق التى أمامه ، لقد بدأ يشك فى المؤلف ، وفيما إذا كانت مقترحاته تستطيع أن تجعله يدرك الموضوع ، إن الشخصية بدأت عصر الشك ، رافضة كل الحلول الجاهزة » (١)

- ١٠ -

ويأتى النقد فى العالم الغربى فيبارك هذا الوضع ، ويعلن « موت المؤلف » إنه لا يأتى من فراغ ، فهو امتداد لفلسفة تضرب فى بنية الحضارة الأوربية ، وهو يستخلص أحكامه من نماذج أدبية ، عند چيمس

(١) The Age of Suspicion , P.87

وبروست جرييه وساروت ، لقد حرصت فى الفقرة السابقة أن أكثر من أقوال الأدباء وأن أشير إلى أعلام الرواية ، لكى يدرك القارئ أن أحكام النقاد فى العالم الغربى إنما تتأسس على فلسفة ونماذج ، ليست مستوردة من باب المباهاة ، والتلاعب اللفظى .

إن جرييه فى النص السابق ، حين يشبه المؤلف بإله ، إنما يريد أن يشير إلى مقولة نيتشه ، وهى مقولة تعبر عن لحظة تاريخية قديمة ، وعن حالة تاريخية جديدة .

وساورت ، حين تتحدث فى النص السابق ، عن القارئ الذى يخلق الشخصية من جديد ، ولا يتعامل مع شخصية جاهزة تفرض عليه الموقف ، إنها بذلك تشير إلى قارئ معين ، أوعلى حد تعبيرها إلى قارئ ناضج ، عرف جيمس وبروست ، وفهم الفرق بين الواقعية التى تحاكى الواقع ، والموضوعية التى تتحدث عن واقعها الخاص ، الذى يقتطعه من السياق العام .

إن موت الشخصية يعنى اختفاء القيمة فى الأدب ، ويأتى النقد عقب ذلك ، فيقعد لهذا المعنى ، ويطرح مقولة « موت المؤلف » ويعنى بها اختفاء كل القيم التاريخية ، أو الاجتماعية ، أو النفسية ، أو حتى «الفنية» .

وأقول حتى « الفنية » لأشير بذلك إلى جماعة « الفن للفن » art for artsake ، التى ظهرت فى القرن التاسع عشر ، وهى جماعة تحارب الخطابة والمباشرة فى الأدب ، ولكنها تحتفى بالقيمة

الفنية ، التى تجعل من الأدب رسالة ، تطهر القارئ ، وتخفف من نوازعه الشريرة .

إن موت المؤلف يعنى انتهاء عالم الميتافزيقيات ، أى ما وراء النص، وطرح النص كعالم مستقل بنفسه ، لا يعتمد على شيء خارجه .

وتكتب سوزان سونتاج Susan Sontag كتاباً ، تحت عنوان « منع التأويل » Against Interpretation تهاجم فيه فكرة القيمة فى الأدب تحت أى مسمى ، وتنظر إلى النص كشئ قائم بنفسه لا يحتاج إلى تأويل من خارجه .

ان التأويل هو لعنة الثقافة على الأدب كما تقول سونتاج ، فهو ينتهك النص ويحوله إلى مقالة .

ان التأويل نشأ قديماً بعد أن فقدت الأسطورة معناها ، وأراد العلم أن يمنحها معنى جديدا فأولها ، إنه لم يستطع أن يلغى النص ، فقد كان فى القديم نصاً مقدساً ، فحوره إلى معان أخر .

أما التأويل فى العصر الحديث فهو أشد لعنة ، إنه لم يحترم النص ولم يبق على قداسته ، بل انتهكه وفرض عليه معانى عقلية بعيدة عنه ، ان ماركس يؤول النص لأغراض اجتماعية وصراعات طبقية ، وإن فرويد يؤول النص من أجل تحليلات نفسية ، وكل منها يبتعد عن النص ليتحدث عما وراءه .

وتضرب سونتاج مثلا على لعنة التأويل من أعمال كافكا ، فقد تعرض لعدة تأويلات ، كل منها تضعه فى جانب قد يختلف عن الآخر ،

ويُظهر كافكا بمظهر غريب .

فعلماء الاجتماع يرون فى كافكا صورة للإحباط فى عصر البيروقراطية التى تسلب الذات حريتها ، وعلماء النفس يرون فى أعماله عقدة بسبب الأب أو بسبب العجز الجنسى ، وعلماء الدين يرون فى رواية « القضية » صورة للعدالة الإلهية التى تتدخل فى الوقت المناسب . ويرون فى رواية «القلعة » محاولة للحصول على إذن لدخول السماء من جديد .

- ١١ -

إن اختفاء القيمة فى العمل الأدبى يفسح الطريق للاحتفاء بالنص كما هو ، أى كعالم مكتف بذاته ، قيمته فيه ، وليست فيما يشير إليه من تلميحات خارجية .

وسونتاج فى كتابها السابق تستخدم مصطلح « Transperance »، وتعنى به معاملة النص من الخارج ، ودون الغوص فى الأعماق .

والتركيز على النص كبنية أو نسيج ، لم يأت عند نقاد الحداثة فى الغرب من فراغ، بل سبقته أعمال أدبية ، تخلصت من الشخصية بمعناها البلزاكى ، وحلت محلها شخصية أخرى ، شفافة Transparence لاتشير إلى شئ خارج عالمها ، ومرنة كلدائن الزجاج المحمىّ ، تستنفر القارئ ليشكلها كما يريد ، وفى الآن نفسه .

وحين أقول « فى الآن نفسه » فإن هذا يعنى أنها لا تخضع لقوالب قد أعدت فى لحظة سابقة ، بل هى تتهيأ للقالب الذى يصنعه القارئ ، وهنا يضخم دور القارئ ، ويتحول الى منتج وليس إلى مستهلك كما سنذكر حينما نصل إلى النتيجة الأخيرة تحت عنوان « مشاركة القارئ » .

وتضرب سونتاج أمثلة لهذا النوع من الأدب الأملس من واقع روايات ساروت .

إن روايــة Marlereau هى عن شــاب لا يحــمل اسـمــاً يعـيش مع خاله وخالته ، ومع آخر يسمى Marlereau ، إن الشاب مشغول بعملية بحث حــول الظروف Surronned التى تحـيط به وبتلك المجـمـوعـة التى يرتبط بهـا لأسـبـاب لا يعـرفـهـا ، والرواية تخلو من الحـدث ، سـوى حـدث وحيد وهو مشروع الخال بأن يشترى له بيتا فى الريف ، ويخيل للقارئ فى أول الأمـــر أن مـــا رتيـــريو قـــد خـــدع الخـــال فى هــذا المشـــروع ، ولكنه يكتشف فى نهاية الأمر أن هذه مجرد شكوك لا تستند على أساس ، إن شـــخــصـــيــات الرواية لا يرتكبــون حــدثاً على الاطلاق . هم يتــحـــركـــون ، ويخفقون، ويرتجفون ، ويدافع من التفصيلات التافهة التى تمتلىء بها الحياة اليومية .

ويلتمس كولر Coller أمـثلته لهذا النوع من الأدب الأملس ، والذى يخلو على حد تعبيره من القصدية Inditermented meaning يلتمسه فى روايات فلوبير Flaubert ، فهى تخلو من الحقائق الثابتة وتختلف اختلافاً جذرياً عن روايات بلزاك ، فيقول : توجد عند فلوبير فقرات كثيرة لا تخضع للغرض الموضوعى ، ولا تجدى معها العمليات التفسيرية (١) ثم يورد مجموعة من هذه الفقرات اللغوية ، التى تخلو من المعنى ، حتى المعانى التى يشير إليها فلوبير فى بعض الأحيان ، كـــان

---

(١) Literature against itself , P.158

يوردها بطريقة عارضة وعشوائية ، وبصيغة المحاكاة الساخرة للعمليات التفسيرية فى روايات بلزاك .

ويمكن أن نضيف إلى ذلك ما سبق أن ذكرته عن رواية «المحاولات» لألان روب جرييه ، والتى صدرت سنة ١٩٥٣م (١) .

فالرواية على المستوى الظاهرى تقليد ساخر لقصة « أوديب » هى عن شاب يدعى « دلاس » أرسلته الحكومة كمبعوث للتحقيق فى جريمة قتل ، وتنتهى الرواية وقد اعترف الشاب بالجريمة ، وبأن القتيل هو أبوه .

وتتناثر فى الرواية إشارات إلى أوديب ، وإلى الألفاظ التى يطرحها أبو الهول ، وهناك صلات بين مدينة طيبة ومنزل الضحية .

وقد تعرضت هذه الرواية لتفسيرات كثيرة ، نفسية وتاريخية وعقائدية ورمزية ، ووجد فيها البعض ظلالا لجيمس جويس فى روايته «يوليوس » ، وظلال لسارتر فى روايته « الغثيان » (٢) .

ولكن كل ذلك فهم قاصر للرواية ، وتحريف لعالم جرييه ، وهو عالم يتميز بالتحولات ، والتمزقات ، وأنهاك التسلسل التاريخى ، واستخدام الوصف فى ذاته دون دلالة « إن هذه الإشارات إلى القصص القديمة ، تختلط بإشارات إلى الرواية البوليسية ، فتعطى جوا مرعباً لمأساة قدرية دون أن تحمل مغزى خلقياً ، أو تضمينا فلسفياً مما نجده فى الأسطورة القديمة ،إن جرييه يستخدم الأسطورة كاطار فقط ، يصبح

(١) انظر : « لقطات » (المقدمة) ، ص ٥٤ .

(٢) Alain Robbe Grillet , P. 16

من العبث ان نستنتج منه مفهوماً عن القدر أو غيره » (١) .

والوصف عند جرييه يأخذ مفهوماً مغايراً للوصف عند سارتر فليس هناك صلة بين وصف دلاس لقطعة الطماطم ، ووصف روكانتان لجذع الشجرة . فسارتر لايزال حريصاً على الرمز وعلى التضمينات الثقافية ، أما جرييه فهو يهتم للوصف بذاته دون أية تضمينات ، إن موضوعه قائم هناك يتحدى ، ويرفض أى معنى يعطيه له الإنسان «وجرييه نفسه كان واعياً بهذا الفرق المنهجى ، حين تحدث عن أخطار النظر ، فهو قد يجلب الشئ إلى المقدمة ، ولا يعيده إلى مكانه من جديد ، كما فى رواية الغثيان ، فيستأثر بالأهمية ، وكان روكانتان يحس بذلك حين يمس مقبض الباب أو حين تقع عينه على قطعة حجر ، أما النظر فى الرواية الجديدة فيقتصر على وصف الأبعاد ويقف عند حد الخطوط ، ويدع كل شئ فى مكانه » (٢) .

وكان حلم فاوبير هو « بناء شئ من لا شئ ، يقف وحده دون الاستناد إلى شئ » كما ذكر كولر فى كتابه عن فلوبير .

وجرييه أيضا يطمح إلى أن يتحول الأدب إلى بناء منه فيه ، لا يعتمد قيمته على الإحالة إلى شئ خارجه .

وهنا تأخذ قضية الالتزام عند جرييه مفهوما جديداً ، إنها وعى من المؤلف بمشكلات لغته ، ومحاولته للتغلب على هذه المشكلات ، ان الالتزام

---

(١) the French New Novel , P.120

(٢) Towerds a New Novel , P.120

الوحيد هو بالأدب ، لا يوجد شئ آخر ، قبلى أو خارجى ، وسواء كان سياسياً أو اجتماعياً، أو نفسياً ، كل شئ يأتى من داخل الأدب ، لا شئ فوقه ، لا يقين وليس لدى الكاتب ما يقوله ، ولكن لديه طريقة للقول ، هى مشروعه، وهى عمله ، وهى التى قد أصبحت مضمونه .

وهنا يمكن أن تحل اشكالية المضمون والشكل كما يرى جرييه ، وهى ثنائية حدثت فى عهد الرأسمالية التى تؤمن بالحقائق الثابتة ، وفى المعسكر الشرقى الذى يوجه الأدب لخدمة المادة والمصنع ، وحين سئل أحد الروس عن الشكلية ، أشار ساخراً إلى الحمار الوحشى وقال :«هذه هى الشكلية »وتلك سخرية لا مبرر لها وتدل على سوء فهم ، فالحمار الوحشى شئ قائم بذاته ، إنه موجود وكفى ، وكذلك العمل الفنى هو شكل حى قائم بذاته لا يحتاج إلى تعليل ، إنه كالحمار الوحشى لا يحتاج إلى انشطار وإلا فقد وجوده .

إن العمل الفنى إنما يقاس بشكله فيما يؤكد جرييه ، فلو لجأت إلى رواية « الغريب » ، وحولتها من ضمير المتكلم إلى ضمير الغائب ، لفسدت الرواية واختفى عالم كامى ، إن الفن ليس ورقة مذهبة تلف بها قطعة بسكويت ، إن المقولة القديمة « فلان لديه شئ يقوله وقد قاله بطريقة جيدة » هى مقولة خاطئة ، وأفضل منها أن تقول « كيف قال ذلك » .

إن هدف جرييه أن يؤسس روايته على السطح ، فالأشياء فى أماكنها والناس فى أماكنهم هو موضوع روايته ، إنها عبارة عن تجربة الإنسان المباشرة مع ما حوله ، دون أن يتستر خلف الطرق التحليلية أو

الميتافيزيقية أو النفسية . ان الرواية فى ظنه ، لم تعد وحياً سماوياً ، بل هى مرتبطة بالأرض ، ولم نعد ننظر إلى العالم بعين الكاهن أو العالم ، بل أصبحنا ننظر بعين الرجل الذى يمشى فى مدينته لا يهتم بأى شئ آخر ، عدا المنظر الذى أمامه .

حرصت على ابراز كثير من المسائل التطبيقية ، لشرح فكرة العمل الأدبى كنسيج ، وهى فكرة تتخذ عناوين من كاتب إلى كاتب ، ولكن الجميع يتفقون على معاملة النص كما هو (itis)، أى كوجود منه فيه ، وليس كوسيلة إلى أهداف خارجية .

وهذه الفكرة قد استنتجها النقد الغربى ، كما رأينا ، من تطبيقات عديدة ، تمتد لتشمل ساروت ، وفلوبير ، وجرييه ، وكامى ، وسارتر ، وغيرهم ، وهى تطبيقات مثيرة للجدل ، الذى يتنبه للفروق الدقيقة بين كل عمل وعمل ، وكاتب وكاتب ، ومذهب ومذهب ، كهذا الفرق فى الوصف بين رواية « المحاولات » ورواية « الغثيان ».

- ١٢ -

إن التركيز على الشكل يعتبر أمراً لافتاً للنظر فى مسيرة النقد الغربى ، لأنه نقد يركز على المضمون بالدرجة الأولى .

ولست أسوق هذا الحكم العام تخمينا من عندى ، ولا إدعاء بأننى أحيط بمسيرة النقد الغربى فى سياقها التاريخى العام ، ولكنه حكم أستنتجه من واقع اعترافات الحداثيين فى العالم الغربى ، الذين يرون فى فكرة الحداثة ثورة ، تفصل بين مرحلتين تاريخيتين ، أو كما يطلقون

عليها ، نقلة جذرية breackthrough تقع فى مفترق طريق ، يفصل بين عهد يركز على المضمون ، وآخر يركز على الشكل .

سونتاج مثلاً فى كتابها السابق (p.3) ترى أن نظرية المحاكاة التى سيطرت على الفكر الاغريقى ، وانتقلت إلى الفكر الأوربى هى المسئولة عن توجيه الأنظار إلى الأهتمام بالمضمون على حساب الشكل ، وعلى الرغم من أن هذه النظرية لقيت المراجعة من بعض النقاد فى العصر الحديث ، ممن كانوا يرون أن الفن ليس محاكاة ولكنه تعبير ذاتى، على الرغم من ذلك فقد ظلت هذه النظرية تفرض سطوتها ، وظل الاهتمام بالمحتوى يفرض سطوته أيضاً ، وخاصة عند من يعنون بالإجابة عن سؤال ماذا يقول المؤلف .

ومن هنا فإن سونتاج ترى (p.12) أن مصطلحات النقد القديم مستمدة من فكرة المحاكاة ، ومرتبطة بالمكان spatial عند الأغريق ، وهذا هو السبب فى أننا نملك مصطلحات حول الفنون المحددة بالمكان ، أكثر من المصطلحات حول الفنون المحددة بالزمان .

وهى تدعو إلى لغة جديدة للنقد تتحرر من المكان والمحاكاة وتتوجه إلى مخاطبة الحواس دون الغوص فى الأعماق ، لغة لا تركز على المضمون ، ولا تخضع للمحتوى الثقافى ، لغة تخاطب الحواس وتدربها علي الاستمتاع المباشر بالنص ، فتقول (p.13) :

« إن أول شئ نحتاجه هو أن نركز على الشكل ، لأن التركيز على المضمون يثير الرغبة فى التفسير ، ومن هنا فنحن نحتاج إلى قاموس

لغوى يركز على الشكل ، ويصف أكثر مما يحكم ، إن حواسنا مرتبطة كثيراً بالثقافة ، والنتيجة خسارة فادحة للتجربة ، التى تصافح فيها الحواس الأشياء وجها لوجه ، ان الحياة المعاصرة تسئ إلى قدراتنا الحسية ، والواجب أن نسترد منذ الآن حواسنا (وعلى النقد أن يساعدنا فى ذلك) ، يجب أن نتعلم كيف نرى أكثر ، ونسمع أكثر ، ونحس أكثر ، إن واجبنا لن يكون فى أن نقبض على المحتوى ، ونستخلصه من الشئ ، بل فى ان ننظر إلى الأشياء كما هى قائمة ، واجبنا ألا نركز على المحتوى ، حتى لا يصرفنا عن رؤية الشئ فى حد ذاته . إن لغة النقد المعاصر ينبغى أن ترينا كيف يكون ما هو كائن ، بدلاً من أن تهتم بالكشف عما يعنيه هذا الكائن ، نحن نحتاج إلى « حسية » الفن ، أكثر مما نحتاج إلى تفشيره » .

فالتركيز على الشكل إذن هو فكرة لافته للنظر ، وتستحق التهليل فى مسيرة الحضارة الغربية ، التى صرفت جل اهتمامها إلى التركيز على المضمون والمحاكاة والمكان .

ومن هنا نجد الغربيين يحتفون كثيراً بتلك الحركات التى تركز على الشكل ، من أمثال الفن للفن ، والشكلية الروسية ، والنقاد الجدد ، والحداثة ، ومابعد الحداثة ، والبنائية ، والأسلوبية ، وغير ذلك من حركات مشابهة ، تهتم بها كتب النقد ، ويعتبرونها فتحاً جديداً فى مسيرة الحركة الأدبية .

- ١٣ -

إن التركيز على العمل الأدبى كمادة غفل تقدم للقارئ ، لكى يخط عليها مشروعه ، يفتح الطريق نحو النتيجة الأخيرة فى المقولة الثلاثية ، التى يؤدى بعضها إلى بعض (موت المؤلف – إحياء النص – مشاركة القارئ) .

إن مشاركة القارئ مقياس نقدى حديث ، يختلف عن المقياس التقليدى ، الذى يتحدث عن استجابة القارئ ، أو اندماجه فى العمل الفنى .

وسواء كان المقياس يعنى مشاركة القارئ أو استجابته ، فإنه فى كلتا الحالتين منتزع من أعمال أدبية سابقة ، تفرضها لحظتها التاريخية المعقدة ، ويأتى النقد بعد ذلك كله فيستخلص قضاياه بصورة مبررة ، وتعتمد على تطبيقات أدبية .

فقد كان العمل الأدبى الكلاسيكى يقدم جاهزاً ، تبدو عليه بصمات المؤلف صاحب الحق ، الذى يحاول أن يعرض أفكاره مسلسلة ، وان يقنع القارئ بهذه الأفكار ، ويلجأ إلى عناصر الخداع المختلفة والتى يسميها الحيل الفنية ، التى تهدف إلى « دمج » القارئ فى الجو العام ، وتحويله إلى متلق يحسن الدرس تماماً .

ثم برزت أعمال مخالفة تهدف إلى مشاركة القارئ، وبث الوعى داخله، وتغيرت أساليبها الفنية، فلم تعد تعتمد على رسم الموقف الخادع الذى يدفع إلى الاستنامه والتلقى، وتوقع الانتقال من السبب إلى المسبب أو من الشبيه إلى الشبيه .

وأخذت هذه الأعمال الطليعية تبث فى طريق القارئ ألغاماً كثيرة، تجعله يسير فى طريقه وهو دائم التنبه، يحاول أن يتبين موضع قدميه، وأن يكتشف الألغام، وأن يكتشف طرقه الخاصة للافلات من شراكها .

قد يقطع المؤلف السرد، وقد يستطرد إلى موضوع آخر، وقد ينتقل انتقالاً عشوائياً، وقد يقدم جملاً متقطعة، أو أماكن بيضاء، أو نقطاً أو علامات تعجب، ولكنه فى كل ذلك وغيره يحاول أن يقاوم فكرة «التوقع» عند القارئ، والانتقال من السبب إلى المسبب، أو من النظير إلى نظيره .

إن المجموعة القصصية « لقطات » Snapshots لألان روب جرييه، يمكن أن تقدم لنا صورة لهذا النوع من الأدب، الذى يعرض نفسه أمام القارئ، ويغريه لكى يشكله من جديد .

لقد قلت عن هذه المجموعة بالحرف الواحد ما يلى : -

« تقدم لنا هذه القصص العالم، وكأنه فى بداية تكوينه، طبيعة، وأرض بكر، وبرك، ومستنقعات، وغابات، وحياة لم تمتد إليها يد إنسان، كل المفاهيم، وكل الانجازات، وكل الصناعات قد سقطت،

وعادت الحياة إلى بدء التكوين ، تستحث الإنسان على معرفة الأسماء ، وكأننا إزاء آدم من جديد ، يبحث ، ويستكشف ، ويعطى المسميات رموزها .

قصة « الطريق الخاطئ » وصف لمنطقة طبيعية بكر ، أمطار ، ونباتات وظلال ، كل شئ يغرى بالاكتشاف ، وفجأة يظهر إنسان ، وكأنه يأتى إلى الدنيا أول مرة ، يتقى أشعة الشمس ، يفحص المكان ، يكتشف أنه أخطأ الطريق ، فيعود إلى الغابة من جديد .

وقصة « طريق العودة » وصف لصخور ، وبرك ، وطحالب ، ومزالق ، وأحجار ، إنهم ثلاثة يودون العودة إلى الجزيرة فلا يستطيعون لا تواصل بينهم يلقى أحدهم بالجملة سريعة ، إنه لا يسأل ولا ينتظر الجواب ، ولا يدور بينهم حوار . إنها مجرد جمل ، تنبئ عن عالم مستقل أكثر مما تدعو إلى الاتصال ، كل جملة جزيرة قائمة بنفسها ، يظهر لهم شخص على قارب ، يركبون معه ، يكتشفون أنه أصم ، يجدف بهم فى الطريق الخاطئ .

ماذا يعنى عنوان « الطريق الخاطئ » ، هل يعنى حكما تقويمياً من المؤلف ، وهل تمثل الجزيرة هدفاً مقصوداً ، وهل يرمز الرجل الأصم إلى فقدان التواصل ، أو جحيم الآخر .

أسئلة ليس من السهل الإجابة عنها ، لأن جرييه نظرياً يرفض أية تضمينات لقصصه ، إنه يقدمها كعالم مستقل قائم بنفسه » .[1]

(١) لقطات ص ٦٣ (المقدمة) .

وأخذ النقد يساير هذه الأعمال الأدبية ، ويقنن لطريقتها الجديدة ، التى تدفع القارئ إلى اكتشاف المجهول ، وبناء مشروعه الخاص ، الذى قد يختلف عن مشروع غيره ، بل قد يختلف عن مشروع المؤلف نفسه ، لأن مبدأ موت المؤلف قد أفسح الطريق أمام اجتهادات أخرى .

يذكر « فيش » أن النقد الفعال « هو الذى يخلصنى من فكرة أن أكون على صواب ، ويتطلب منى فقط أن أكون مهتما Intersting » (١) وهو يعنى بذلك أن النقد القديم الذى يتطلب معنى تفسيرياً ، يحتمل الصدق أو الكذب قد انتهى دوره ، لم يعد الناقد مهتما بالبحث عن معنى جاهز ، ولكن يكفيه أن يثير اهتمام القارئ ، ويدفعه إلى البحث عن «استراتيچيته » الخاصة ، وقد تختلف هذه الاستراتيجية عن نية المؤلف ، وقد تتعدد الاستراتيجيات ، فالأمر متروك لنا بأن نختار ما يثيرنا بين هذه الاستراتيجيات .

ويؤكد « كولر » هذه الفكرة ، ويرى أن السؤال عما يحمله الأدب من دلالات ، سؤال قد انتهى دوره ، ولم يعد مبررا منذ أن فقدت نظرية «المحاكاة » سيطرتها على العقل الغربى ، وحلت محلها نظرية «اللاتمثيل» التى نمت على يد الشكليين ، وبدلاً من الرواية التى تقوم على المحاكاة أصبحت هناك الرواية التى تقدم بناء Structure ، يحتوى على مستويات عديدة ، وتدفع القارئ إلى أن يتبنى مستواه الخاص .

---

(١) The Novel Today , P.48

وأصبح النقد الجديد يضخم من دور القارئ ، ويجعله لا يقل أهمية عن دور المؤلف نفسه ، لأن القارئ يصنع عالمه بنفسه ، ويتحول إلى مشارك ينطلق من موقع المسئولية والمشاركة فى صنع العوالم الفنية ، انه لا يكتفى بدور المتلقى ، فلا يترك نفسه لكى تندمج فى عالم المؤلف ، وفى خدر لذيذ .

- ١٤ -

ولكن فكرة « مشاركة القارئ » توغل إلى أبعد حد ، فيتحول العمل الفنى إلى معميات ، بحجة أن القارئ هو المسئول وحده عن كشف هذه المعميات ، أما المؤلف فلا يقدم شيئاً، بل هو يضلل القارئ بعيداً عن نيته.

قد نتفهم فكرة موت المؤلف ، على أساس إلغاء المفاهيم الاجتماعية والنفسية ، وكل ما هو داخل تحت كلمة « القيمة » ، وهى فكرة ليست مرادة فى حد ذاتها ، بل لأنها تفتح الطريق لعالم النص كوجود مستقل .

إن النص له وجود ، وإلا فقد مبرره ، وهو وجود يقدم كاقتراح متواضع من المؤلف ، أى كلبنة أولى ، تقدم ارضية ينطلق منها المؤلف والقارئ معاً ، وللقارئ ان يقبل هذا الوجود ، وله أن يرفضه فحريته متاحة ، شريطة ألا تؤدى هذه الحرية إلى الغاء النص كوجود .

وهذا ما حدث فعلاً فى بعض الأعمال الفنية ، التى اندفعت مع فكرة مشاركة القارئ إلى أقصى الحدود ، حتى تحولت حريته إلى فوضى .

ويمكن أن نضـرب مـثـالاً على ذلك بما يسـمـيـه « لودج » بالنهـاية الخادعة False ending (١) ، والتى لا تساهم فى كشف المعميات كما هو الحال فى النهاية المقفولة Close ، أو تشير إلى طريق من عدة طرق كما هو الحال فى النهاية المفتوحة Open ، بل انها تعمى القارئ وتبعده عن وجود العمل الفنى كنص مقترح .

فالكاتب « سبارك » « Murial Spark» فى روايتـه « لا إزعـاج » Not to Disturb (١٩٧١) ، يحاكى الرواية البوليسية بطريقة ساخرة (Mock) إن الصـحـافـة تتـحـرك من أجل جريمة قتل ، والإعـلام يسـتـعـد ، والتـقـارير تعـقـد فـى الوقت الذى نجـد فـيـه الزوج والزوجة وعـشـيـقـهـا ، لا يزالون يتناقـشـون فى حـجـرة المكتب ، وفى النهـاية يكتـشف الخـادم أن سادته لايزالون يعيشون فى عصر الغيبيات فيعدم اثنين منهم لأنهما غير مناسبين لأحداث القصة ، والطبيعة فى الخارج تهدد بصواعقها الناقمة .

وفاولز John Fowles فى روايته « عشيقة الضابط الفرنسى » The French Lievtenants Woman (١٩٦٩م) يقدم لنا نهايات عدة ويطلب منا أن نختار واحدة .

وبـارث John Barth يثـيـر سلسلة من النهـايات فى روايتـه «ضياع فى مدينة الملاهى » Lost In The Funhouse (١٩٦٨م) ، ثم يختار واحدة من النهايات ، تبـدو سـخـيـفـة وغيـر مـعـقـولة ، بل انه فى روايتـه « العنوان » Title لا يحـاول أن يبـتـكر آية نـهـاية على الإطلاق

---

(١) The Modes of Modern Writings , P.226

« إنها توشك أن تنتهى ، دع الحل يأتى بلا توقع ، بلا ألم إن كان ممكنا، سريعاً على الأقل ، ولكنه حاسم ، دعه يأتى الآن ، الآن » .

أما بروتيجان ، فإن الفصل قبل الأخير فى روايته « صيد السمك فى امريكا » يضعه تحت عنوان « مدخل لفصل المايونير » ويقول عنه انه يعبر عن حاجة ملحة لكى يكتب كتاباً ينتهى بالكلمة مايونير . Mayonnaise وفعلاً أنجز فى هذا الفصل تلك الرغبة ، ولكن المؤلف يضيف فصلاً أخيراً ، عبارة عن نسخة طبق الأصل من خطاب « من الأم ونانسى إلى فلورانس وهارف » ، وهذا الخطاب ينتهى بملاحظة « نأسف فقد نسيت أن أعطيك Mayonaise(هكذا بخطأ هجائى)، ان الفصل قبل الأخير قد حقق حاجة المؤلف ، ولم يكن فى حقيقة أمره سوى طريقة تعسفية لكى ينهى الفصل بهذه الكلمة ، أما الفصل الأخير (الخطاب) فلا صلة له على الإطلاق بأحداث الرواية ، حقاً إن الملاحظة تخطئ فى حروف الكلمة ، ولكن المؤلف كان قد نقلها من نسخة طبق الأصل .

- ١٥ -

إن المقولة الثلاثية تكاد تلخص آراء الحداثيين ، التى يتداخل بعضها فى بعض ، وهى مقولة تبدأ من موت المؤلف (كمرسل) ، لتنتهى إلى مشاركة القارئ (كمرسل إليه) ، عبر وسيط مشترك وهو النص (كوسيلة) .

وارتبطت هذه المقولة فى مجتمعها الغربى بظروف تاريخية ، وعوامل اقتصادية واجتماعية وسياسية ، وقد أفاضت كتب النقد الغربية

فى الكشف عن هذه الظروف ، حين تحدثت عن الرواية الامريكية ، أو عن الرواية الجديدة فى فرنسا ، أو عن الحداثة ، أو ما بعد الحداثة وغير ذلك من ظواهر أدبية وفكرية ، لم تأت طارئة كالنبات الشيطانى ، بل جاءت نتيجة عوامل كثيرة ، تفاعلت عبر ظروف زمنية ، فأنتجت تلك الظواهر .

والباحثون قد يختلفون فى كمية هذه الظروف ، ولكنهم جميعاً يتفقون على أنها تعود فى مجملها إلى بنية المجتمع الغربى ، وترتبط برؤيته الفلسفية ، وحركته الاجتماعية والتاريخية .

وقد رأى ريتشارد بالمر Richard Palmer أن الحداثة هى انعكاس للمجتمع التكنولوجي ، وتعبر عن ميله للسيطرة . ان النص يصبح عند الناقد موضوعاً ، يقتضى تجربة ذهنية يعمل فيها بمفرده ، وخلال الشئ المعطى له ، فهو ينتهك النص ، ويمثل شكلاً من أشكال الاستبداد، وانعكاساً لإرادة السيطرة التى تبدو عند التكنوقراطيين والشراح العلميين ذوى النظرات المتعصبة . فضلاً عن أنه يعامل النص بمحدودية تفرضها الروح العلمية ، التى تعالج الأشياء بحياد وبرود ، وتوقف الحياة فيها .

وتأثر النقد الجديد بالروح العلمية السائدة شئ ردده كثير من النقاد من امثال لويس كامبف Louis Kampf وريتشارد بويريه Richard Parrier أو جفرى هارتمان Geoffrey Hartman ، كذلك كثير من نقاد الوجودية التى رأت فيه انعكاساً للعقلية التكنولوجية التى سادت المجتمعات الغربية ، ورأت فيه تبسيطاً للتجربة الإنسانية ،

وانعكاساً للثنائية الديكارتية (الموضوع والذات) ، تماما كما فعلت الشكلية الروسية Formalism والبنائية Structure ، ثم رأت أن ننظر إلى الأدب كتجربة وليس كموضوع ، تماماً كما ننظر إلى الكائن البشرى كإنسان وليس كشئ .

أما ايريس ميردوك Iris Murdoch فهى تركز على صورة الإنسان فى العالم الغربى ، والتى أدت إلى هذا الاتجاه الجديد فى الأدب والفن ، فإن فلسفة هيوم وراسل والمنطق الوضعى قد جعلته عقلانياً وحراً، وسيداً لكل ما حوله ، ومسئولاً عن كل ما يفعله ، لا شئ يعلوه ويتجاوزه وأصبحت لغته أداة لاختياره ، ودالة على ما يفضله ، ومؤشراً إلى اتجاهاته العملية ، وذابت حياته الداخلية ، فى أفعاله واختياره وعقائده، والتى هى نتيجة أفعاله ، أما قضاياه الخلقية فهى تعود إلى مواقف عملية ، تكونت نتيجة قراراته هو ، وليست من املاء سلطة خارجية . ان الكلمة التى تتردد هى « هذا حسن » Good أو هذا صواب right ، هى كلمة منتزعة من قرارته ، وليست من املاء سلطة ، وصورة الإنسان فى فرنسا لا تختلف عنه فى انجلترا ، فالذات عند سارتر تبدو حرة ، وقائمة بنفسها Solitary، فلا يوجد واقع متجاوز ، فعلى جانب توجد الرغبات والأهواء والعادات الاجتماعية ، وعلى الجانب الآخر توجد الإرادة، إن كثيراً من الماركسيين يرون أن فلسفة سارتر تمثل نظرية العالم الحر حول الذات .

إن مثل هذه التعليلات تمثل الخلفية الحضارية لنقد الحداثة ، ويجب أن تؤخذ فى الاعتبار عند مناقشة هذا النقد ، فالأفكار ليست كتلة حديدية يمكن نقلها من بيئة إلى بيئة ، إنها نتيجة تفاعل وظروف متداخلة، وبدون إدراك هذه الخلفية الحضارية لايمكن فهم هذا النقد حق الفهم ، لأنها تبدو حينئذ مقتطعة من سياقها العام .

- ١٦ -

ولم تقبل أفكار الحداثة على علاتها فى العالم الغربى ، خاصة بعد أن تعالت أصوات تنتقد مسيرة الحضارة الأوربية ، وتخفف من النزعة «الفاوستية » المسيطرة على تلك الحضارة ، وهى نزعة تضخم من دور العلم على حساب المطالب الأخرى ، وتوقع فى قدر من الإحساس بالعبث، دفع الدكتور فاوست فى النهاية إلى أن يضيق بعلمه ، ويبيع نفسه للشيطان ، عسى أن يسترد ذاته المفقودة .

ان فكرة الطبيعة الموضوعية للأدب ، وتحوله إلى علم يشبه علوم الطبيعة ، تعرضت لانتقادات كثيرة من مختلف التيارات .

فهى تنتهى عند بروس فرانكلين إلى شكلية جافة ، ويصبح النقد ، على حد قوله ، مثل النعامة تخفى رأسها فى الرمال ، وتعجب بالصلات الشكلية بين الذرات .

والوجودية ترى فى هذه الفكرة امتداد للثنائية الديكارتية التى تفصل بين الذات والموضوع ، فالقول بموضوعية النص يشطر الأديب إلى شطرين : الذات والنص ، وهذه الثنائية عند ديكارت هى التى أفسدت تقاليد الفلسفة التجريبية .

وريتشارد بالمار يرى أن فكرة الموضوعية تحول الأدب إلى شئ بارد ، وأن استعارة المناهج الطبيعية لا تصلح لعالم الأدب ، فالعلم

يقتطع الجزئية من سياقها العام ويوقف الحياة فيها ، والأمر كذلك مع فكرة الموضوعية فى عالم الأدب تحول النص إلى شئ بارد ، وتنسى أن النص فى حقيقته هو صوت إنسانى يأتى من الماضى ،ولا يمكن اقتطاعه من سياقه ، إن الحوار وليس التشريح هو الذى يستطيع أن يجعل عالم الأدب يفضى بأسراره .

وجوفرى هارتمان يرى أن هذه الموضوعية ، تجمد اللغة المتغيرة والعصية وتحولها إلى إطار ثقافى جامد ، وهو يتفق مع بالمار فى أن هذه الفكرة تمثل شكلاً من أشكال الاستبداد ، ويعكس رغبة التكنولوجيين فى السيطرة ، ويؤدى هذا بالناقد إلى أن يخسر الصلة الحميمة مع الأشياء فى لغتها الحقيقية .

أما النقاد المسيحيون فقد رفضوا هذه الموضوعية ، من منطلق المبدأ المسيحى « الخطيئة الكبرى » Original Sin ، ووجدوها عرضاً من أعراض الغرور البشرى ، الذى يثق ثقة كبيرة فى العنصر الإنسانى، ولا يمكن الحد من هذا الغرور إلا بالعودة إلى ما يسميه « هالم » I.E.Hulme بالموقف الدينى ، واستعادة الفردوس المفقود .

وبعد أت يناقش « جراف » هذه الآراء السابقة ، يرى أن الجميع يتفقون على أن هذه الموضوعية هى انعكاس للذهنية التكنولوجية فى عالم الغرب ، مع حاجتها الملحة لتحويل العالم إلى موضوع ، ثم يربط بينها وبين فكرة إليوت « اللاشخصانيه » Impersonality فى

القصيدة ، وهى تؤدى إلى سقوط الحس الإنسانى أمام تحديات العلم والتكنولوجيا(١) .

- ١٧ -

ويذكر « جراف » أن مصطلح « الموضوعية » يختلف من موقف إلى موقف ، وأن هذا الاختلاف قد يصل إلى حد التناقض ، مما يلقى ظلالاً من الغموض على هذا المصطلح .

ففى مقابل هؤلاء الذين يحولون الأدب إلى مجرد حامل رسالة ، فإن الموضوعية تفيد أن الأدب لا يرتبط بالمضمون ولا يعتمد على الماهية ، وأن قيمته فيه ، فهو لا يعنى ولكن يوجد ، وهو لا يقرأ كشرح للعالم الخارجى ، وإنما يقرأ كبناء معناه ملتبس فيه ، لا بما يحيله من اشارات إلى العالم الخارجي .

وفى مقابل هؤلاء الذين يجردون الأدب من أية قيمة جادة ، فإن هذا المصطلح يتحول إلى الضد ، وتصبح الموضوعية مطابقة لما يسميه «بروكس » Brooks ، متبعاً آراء إليوت ، بحقائق التجربة ، وهى حقائق لا تلتمس إلا فى الواقع الخارجي .

فالموضوعية إذن شئ غامض ومتناقض ، مرة تقطع صلتها بالعالم الخارجى ، وتحول الأدب إلى عالم مستقل ، وأخرى تبحث عن حقائق فى العالم الخارجى ، تعيد للأدب احترامه .

---

(١) Literature against itself , P.129 .

ويحـاول « جـراف » أن يخـفف من سطوة « الموضـوعـيـة » فـيطرح معـهـا مصطلحـاً آخـر وهو « التـجـربة » experience ، وهو مـصطلح ينظر إلى الأدب كعملية متحركة ، كحدث درامى ، كتجربة ، وغير ذلك من كلمـات تحـتـوى علـى حركـة ، ولا تقل فى الأهمـيـة عن كلمـات ساكنة مـثل البنائيـة أو التـشريـحيـة ، ومن هـنا فـإن الناقـد البنائـى بروكسBrooks يتحدث عن الشعر باعتباره تجربة حية ، أكثر مما هو تجريد ساكن لهذه التجربة .

إن الأفكار والمصطلحات يجب أن توضع فى صـورتها الكليـة وفى لحظتها التاريخية ، فينظر إلى المصطلح مع ما يماثله أو يخالفه ، بدلاً من اقتطاعه من السياق العام ، وتركيز الضوء عليه ، فيضخم من دوره .

إن التـركـيـز على فكرة الموضـوعـيـة وحـدها ، يحـيلهـا إلى سـرطان البـحـر الذى يفـترس حتـى نفسـه ، وان وضـع هذه الفكرة مع تـوازن لفكرة اخرى ، وهى التجربة يقترب بالناقد من الطبيعة الخاصة للأدب ، ويخفف من الاعتراضات التى رأينا نماذج لها فى الفقرة رقم - ١٦ - .

إن هذا العصر هو عصر الأنماط الثقافية كما يقول لودج (١) ، فلا نستطيع أن نصفه بالعصر الكلاسيكى ، أو الرومانتيكى ، أو الواقعى ، أو حتى عصر الحداثة ، فالمذاهب والأشكال والأنماط تتداخـــل فـــيه

(١) The Novel Today , P.99

وتتعايش ، وليس من المطلوب أن يتبنى الناقد كل هذه المذاهب ، بل المطلوب حتى لو تبنى احداها ، ان يدرك السياق العام ، حتى لا يختلط الشئ ونقيضه .

- ١٩ -

ذلك هو الإطار الذي يمكن أن نقدم من خلاله أفكار الحداثة ، وهو إطار يؤخذ ككل فى ظروفه التاريخية والحضارية ، ونتائجه الفكرية والفنية .

فهى أفكار تضرب إلى بنية الحضارة الأوربية ، وهى حضارة ترتد إلى جذور إغريقية وثنية ، تتمرد على صورة الإله فى تراثها ، وتراه يحد من انطلاقة الإنسان ، وتفترض صراعاً أو تعارضا بين الإله والإنسان ، ولا يمكن للإنسان أن يواصل مسيرته ، إلا إذا فك قيوده ، وأعلن موت الإله .

إن فكرة « موت المؤلف » ليست هى مجرد جملة تلقى للمباهاة ، ولكنها جملة تجر وراءها تداعيات فلسفية ، وترتد إلى جذور إلحادية ، وتؤدى فى النهاية إلى إختفاء القيمة ، وتحويل النص إلى شكلية ميتة .

وفكرة الاحتفاء بالشكل تلاقى اهتماما شديداً فى هذه الحضارة ، لأنها تعتبر نقلة جديدة فى مسيرة الحضارة ، التى أنهكتها الفلسفة ، وحولت الأدب إلى جدال حول المضمون ، ودفعته إلى أن يحاكى نماذجه ، ويتحول إلى صورة من أصل ، مثل تلك الظلال فى كهف أفلاطون ، قيمتها بما تشير إليه من حقائق خالدة خارج الكهف .

أما مشاركة القارئ فقد تضخمت ، وتحول القارئ إلى إله مستبد، إذا سمحنا لأنفسنا باقتباس التعبيرات الإلحادية ، ومن باب المشاكلة على أساس أن التمرد على الإله فى فكرة « موت المؤلف » قد أدت إلى إله جديد ، يتمثل هذه المرة فى صورة القارئ ، استجابة لتلك التركيبة الوثنية التى تبحث دائماً عن إله من صنع نفسها ، إن لم تجده فى المؤلف وجدته فى القارئ .

- ٢٠ -

وليس الأمر كذلك فى الحضارة العربية الإسلامية . فالإنسان هو خليفةٍ فِي الأرض ، يمشى فى مناكبها ، ويعطى الأشياء مسمياتها ، ويعيش تحت رعاية الله دون صراع أو عداء .

وفكرة المحاكاة لم تلعب دورها الكبير فى تاريخ الأدب العربى ، حتى يمكن أن تضخم المضمون ، وتحول الأدب إلى جدل وفلسفة وبحث عن نموذج وأصل .

وظلت هذه الفكرة بعد الترجمة من الإغريقية ، محصورة فى مجموعة من الفلاسفة ، يفكون أسرار أفلاطون وارسطو ، وينقلون مصطلحاتهما دون فهم ولا تطبيق ، ويعيشون فى عزلة عن الأدب والجماهير .

- ٢١ -

وبقى الأدب العربى أدب شكل بالدرجة الأولى .

كان الشاعر الجاهلى يوغل فى الصحراء ، ويقتحم الطبيعة ، لا لكى يضيع فيها ، أو يلتمس عندها نموذجه ، بل لكى يتغلب عليها ، وينتصر على حمرها وأتنها وذئابها ، ويعود فى النهاية منتصرا بنفسه ، مفتخرا بقدراته ، حاملاً معه صيده .

وكان للشعر قوانينه الخاصة ، وطبيعته الخاصة ، لا يلتمس صدقه

من الواقع ، ولا طبقا لنموذج فى الخارج ، ولكن صدقه يلتمس من داخل القصيدة ، ومن قوانينها الخاصـة .

وجـاء النقـد فـبـارك هذا الجـانب الشكلى الذى يركـز على عـالم النص ، دون أن يربطه بعالم الواقع ، وحين دارت معركة بين أنصار اللفظ وأنصار المعنى ، مال النقد إلى كفة اللفظ .

إن الصفوة الممتازة فى تاريخ النقد العربى يؤثرون جانب اللفظ ، فالمعانى ملقاة فى الطريق ، والألفاظ سبيلها سبيل الصبغ والتصوير ، تنقل المعـانى من كـونهـا مـادة « خـام » يلتـمسـهـا كل إنسـان ، إلى عـالم الشـعر والتـخيل ، قـال بذلك ، بطريقة أو بأخرى ، الجاحظ (١) وقدامة بن جعفر (٢) ، وابن خلدون (٣) ، وابن سنان الخفاجى (٤) .

والنقاد العرب حين يركزون على النص ، لا يبحثون عما وراءه من دلالات اجتماعية أو نفسية ، ولكنه يدرسونه كنسيج أو صبغ أو تصوير أو نقـوش أو رسـوم ، أو غـيـر ذلك من مـفـردات وردت فى كـتـبـهم ، وكلها تركز على جانب المتعة فى النص ، دون أن يشارك هذه المتعة اسقاطات فلسفية أو نفسية أو اجتماعية ، مما يعد انتهاكاً للنص بالتعبير الحديث .

وتحت عنوان « الأهداف الإنسانية للأدب فى النقـد العربـى » (٥)

---

(١) الحيوان ١٣٢/٢

(٢) نقد الشعر ص ١٠١

(٣) المقدمة ص ٥٢٨ .

(٤) سر الفصاحة ص ٦٣ .

(٥) النقد الأدبى الحديث ص ٢١٩ .

يؤكد الدكتور غنيمي هلال هذه الحقيقة ، ويرى أن النقد العربى لا يتطلب من الشاعر التزامه بالحقائق الخارجية ، فقط يتطلب منه التزامه بمقتضيات الصناعة والصياغة ، ويستشهد الدكتور غنيمى على ذلك بقول قدامة بن جعفر . « إن مناقضة الشاعر نفسه فى قصيدتين أو كلمتين ، بأن يصف شيئاً وصفاً حسناً ، ثم يذمه بعد ذلك ذماً حسناً بيناً ، غير منكر عليه ، ولا يعيب من فعله إذا أحسن المدح أو الذم ، بل ذلك عندى يدل على قوة الشاعر فى صناعته واقتداره عليها » .

ولكن الدكتور غنيمى يرى فى ذلك تقصيراً من النقاد العرب ، ويقول فى نبرة لوم « وأصبح مقياس البراعة فى الشعر لدى هؤلاء النقاد هو جودة الكلام ، وحسن الصياغة ، وفى الفصل بين العمل الفنى والصدق - صدق الواقع والصدق الفنى - مساس خطير بأسس الفن الجوهرية ، إذ لا يستطيع فنان أداء رسالته إلا بالالتزام بالصدق الواقعى ، على حسب ما يراه هو ، أو يفكر فيه كما يعتقده ، أو كما يشعر به ، ثم بالتزام الصدق الفنى بالتعبير عن حقيقة أصيلة يرجع فى تصويرها إلى ذات نفسه ، لا إلى حفظ من عبارات ، وسرق من جمل ، وقد يتطلب هذا الصدق من الفنان أن يتحرر فى فنه وأدبه من عقائد سائدة ، أو مزاعم اخلاقية واجتماعية قائمة ، ولكن لا وجود لفلسفة فنية ذات قيمة ، تفصل ما بين العمل الفنى والصدق » .

إن الدكتور غنيمى هلال متأثر هنا بالمصادر الأوربية فى عصره ، التى كانت تؤكد على القيمة الإنسانية ، وتبحث عما فى الأدب من أهداف وفلسفة .

وحين تغير ميزان النقد فى العالم الأوربى ، ورأى النقاد فى هذه الأهداف الإنسانية انتهاكاً للنص ، بدأ نقاد الحداثة يرددون ذلك ، دون أن يدروا أن امكانات هذا الاتجاه كانت مختمرة عند النقاد العرب وقد رصدها الدكتور غنيمى هلال ولكن فى نبرة إدانة .

- ٢٢ -

كان أمام نقاد الحداثة فى العالم العربى خياران :

أولهما وأولاهما : أن يبدءوا من هذا التراث العربى ، الذى يحمل من الامكانات ما يمكن أن ينطلقوا منها لتأسيس حداثة ذات جذور .

والآخر والأخير : أن ينقلوا الحداثة الغربية بكل فلسفتها ونتائجها، ويزرعوها فى كتبهم ، تحت عناوين الحداثة والجدة وما شابه ذلك .

ولم يكن بنيانهم مهيأ لتقبل الخيار الأول ، فهو يحتاج إلى صبر وضبط ، وبعد عن الأضواء ، وعمل دون انتظار جزاء ، بل ربما يقابل بفتور .

أما الحل الآخر فهو يثير البريق ، ويغرى أجهزة الإعلام ، ويحتل صاحبه مكانة خاصة ، لأنه يرطن بلغة الغالبين ، وبين قوم أرهقتهم عقد المغلوبين .

فاختاروا الحل الأخير ، ونقلوا الإطار الغربى الذى سبق أن تحدثنا عنه ، دون أن يعوا ملابساته التاريخية ، وفلسفته الحضارية ، وأخذوا يرددون الأعلام دون تنبه للفروق ، والمصطلحات دون تبين للظلال .

ونقطة البداية بلاشك تلقى بنتائجها على طبيعة الاختيار ، فلو أنهم بدءوا من جذورهم ، وطوروا الامكانات المتاحة لهم ، لأمكنهم أن

يصلوا إلى نظرية فى الحداثة خاصة بهم ، وملتمسة من واقعهم ، ولها تطبيقاتها وتحمل ظلالاً من فلسفة حضارتهم ، نظرية هم أصحابها ، منتجوها ومستهلكوها ، ومن حقهم أن يتيهوا بها ، وأن تتيه الأمة بهم .

ولكنهم بدءوا من حيث انتهى الآخرون ، ورددوا ما قاله الآخرون ، وظلوا فى موقف المراهق ، يعجب بأبيه ، ويردد كلامه ، ويخيل إليه أنه مثل أبيه ، فله شارب مثل شاربه ، وصوته خشن مثل صوته تماماً ، وما دروا أن موقفهم شبيه بموقف « الممثل كين » فى مسرحية سارتر ، يؤدى أدوار الأباطرة والملوك ، وأبطال شيكسبير ، ولكنه لا يستطيع أن يتجاوز بذلك خشبة المسرح ، وإلا استحق الاستهزاء والعقاب ، كما حدث له تماما فى نهاية تلك المسرحية .

إن الإطار الغربى نابع من فلسفة بيئته وملتمس من تطبيقات فنية، وهو فى الوقت نفسه يؤثر على أعمال أدبية ، ولا يعيش منعزلاً عن الحركة الفكرية والأدبية ، وكان أصحابه يقدمونه داخل بدائل أخرى ، فتضع بجانبه الشبيه والمغاير ، حتى لا يستبد وحده بالساحة ، ويعربد فى الميدان .

أما هنا ، فكل شئ يأتى من وراء البحر نقيم له الطقوس ، ونتلو فى معبده الأناشيد ، ونحرق البخور ، وباختصار نحوله إلى شئ يشبه اليقين الدينى .

الحداثة فى عالمها الغربى هى منهج للاقتراب من النصوص ويتجاور مع مناهج أخر ، أما هنا فقد تحول من منهج إلى مذهب ، لأن

التركيبة الشرقية تتدخل ، فتحول ما هو قابل للحوار ، إلى يقين لا يقبل الحوار .

وقد سبق لى أن قلت شيئاً من هذا ، حول رسالة الدكتوراه «التقابل والتماثل فى القرآن الكريم » :

« البنائية منهج ، شأنه شأن المنطق ، يهدف إلى سلامة الفكر ، هكذا يراه أصحابه ، وهكذا يتعاملون معه ، وهكذا يعرفون متى يستخدمونه ، ومتى يطرحونه .

ولكنه عندنا تحول إلى يقين دينى ، واندفع السيل العرمرم يتلون الأدعية ، ويحرقون البخور فى محراب البنائية ، فتحولت من منهج إلى مذهب ، ومن أداة إلى فلسفة ، وأصبح المؤلفون ، حتى فى الرسائل الجامعية ، لا يبغون الوصول إلى الحقيقة من خلال استخدام البنائية والجداول والاحصاء ، حتى لو لم يكن كل ذلك مفهوماً ، وعمدوا إلى الموضوعات البحثية ، حتى ما كان منها تقليدياً ، وحتى ما قتل بحثاً ، فأعادوا بحثه من خلال منهج البنائية ، وأصبحنا نقرأ امرأ القيس والمتنبى وأبانواس ومحمود حسن اسماعيل ، من خلال الجداول والاحصائيات و الأشكال الرياضية ، فبدوا غرباء عن وجداننا ، لا يمتون بصلة إلى امرئ القيس والمتنبى وغيرهم ممن كنا نقرؤهم ، ونستمتع بشعرهم ، ونهتز طرباً لايقاعاتهم » (١)

---

(١) دليل الرسائل الجامعية ص ٢٥١ .

اختاروا إذن الحل الآخر والأخير ، وزرعوا هذا الإطار الغربى فى كتبهم ، وأعيد « فى كتبهم » لأن هذا الإطار ظل بعيداً عن الواقع الأدبى، لا يستند إلى تطبيق ، ولا يرشد إلى خطأ ، ولا يعدل من نص .

ومن هنا نجد الكثيرين من نقاد الحداثة عندنا ، يتجنبون التطبيق ويدورون فى فلك النظريات ، وكأنها فلسفة مقصودة لذاتها ، أو كأنهم يريدون أن يستعرضوا أمام القارئ قدراتهم العقلية ، ومعرفتهم بعلوم الأوائل والأواخر ، هم بذلك يريدون أن يستصغروا من شأن القارئ ، وأن يحولوه إلى ذرة تدور فى فلكهم .

هم يتحدثون نظرياً عن موت المؤلف العالم الخبير الذى يحيط بكل شئ علما ، وفى كتبهم يتحولون إلى مؤلف محيط ، وهم يتحدثون نظرياً عن مشاركة القارئ ، وأنه منتج للنص ، وأن قراءته اكتشاف وابداع ، وفى كتبهم يتحولون إلى حواة وسحرة ، يخدعون القارئ عن نفسه ، هم باختصار يقولون مالايفعلون .

وقد نجد بعضاً من هؤلاء النقاد يبحثون عن تطبيق لأفكارهم فيخضعون الشعر الجاهلى ، أو عبدالقاهر الجرجانى ، أو حتى القرآن الكريم ، لهذا الإطار النظرى ، ونكتشف فى النهاية أن النص يضيع ، فى زحمة الجداول والاحصائيات والأشكال ، وغير ذلك من زخارف تصرف القارئ عن النص ، وتجعله مبهوراً باستعراض العضلات ، والتشقيقات الجدلية ، والتلاعب اللفظى ، تقرأ عند أحدهم تحليلاً لمعلقة امرئ القيس ، وتضيع المعلقة ويبقى حديثه عن الشبق الجنسى، وتقرأ

عند الآخر تحليلاً لفكرة التقابل والتماثل فى القرآن الكريم ، ويضيع منك النص ، وتبقى فى مواجهة زحمة الأشكال ، التى يمكن أن تقرأ مقلوبة ومعدولة .

إن الفكرة النظرية عند نقاد الحداثة تعنى طرح كل شئ ماعدا النص ، ولكنها عند التطبيق تتحول إلى الاهتمام بكل شئ ماعدا النص .

الغذامى

فى

« الخطيئة والتكفير »

- ٢٣ -

ولن نقف عند كل واحد من نقاد الحداثة بالتفصيل ، فكلهم عجينة واحدة ، اللغة واحدة ، والمصادر واحدة ، والنتيجة فى النهاية واحدة ، وهى اغتراب عن القارئ وعن النص معاً .

ولكننا سنختار واحداً من هؤلاء النقاد ، هو الدكتور عبدالله الغذّامى لأنه من أكثرهم اجتهاداً ، فهو يسوق أفكاره فى قالب مشوق تبدو فيه الخصوصية إلى حد ما ، وهو يبحث فى التراث عن سند لأفكاره، ويردد أعلام مثل الغزالى وابن سينا والقرطاجنى وابن خلدون ، وهو بعد ذلك كله يقدم نموذجاً تطبيقياً ، يلتمسه فى اشعار حمزة شحاته ويمتحن به صدق نظرياته .

ولن نقف عند كل كتب الغذامى ، بل سنختار من بينها واحدا، وهو كتابه « الخطية والتكفير » (الطبعة الأولى سنة ١٤٠٥هـ) ، لأنه أهم كتبه فيما يتعلق بنظرية الحداثة ، وبقية كتبه عيال على هذا الكتاب ، فهى مجرد محاضرات عامة ، أو مقالات صحفية ، تعتمد فى مادتها الرئيسه على ما جاء فى كتاب « الخطيئة والتكفير » .

ويصدر الغذامى كتابه باقتباسات لشتراوس وبارت ، تؤكد على أهمية اقتراب الأدب كعلم من ميدان العلوم الطبيعية ، وهذه الاقتباسات التى اختارها الغذامى وتعبر عن رأيه ، تنظر إلى هذا الاقتراب كفتح جديد فى ميدان الأدب ، أو على حد تعبير شتراوس فى إحدى هذه الاقتباسات .

« روضت العلوم الإنسانية نفسها منذ قرون ، على النظر إلى العلوم الطبيعية على أنها نوع من الفردوس الذى لن يتاح لها دخوله أبداً. ولكن فجأة ظهر منفذ صغير ، انفتح بين هذين الحقلين ، والفاتح لهذا المنفذ هو علم اللغة الألسنية » .

وقد تعرضنا لفكرة الموضوعية فى الأدب تحت رقم /١٦ ، فإذا كان هناك من يراها كشفاً وفتحاً وفردوساً ، فغيره كثيرون ممن يرونها شكلية فارغة ، تكشف عن سيطرة العلم ، وتعكس رغبة التكنولوجيين فى تحويل كل شئ انسانى إلى موضوع فليست هى إذن الفردوس المفقود ، وليست هى المخلص لعالم الأدب ، بل هى تجسد هذا العالم الحى ، وتحوله إلى شئ بارد .

ورأينا أيضاً أن هذه الفكرة يصيبها كثير من الغموض ، الذى قد يصل إلى حد التناقض بين موضوعية تلغى الاسقاطات إلى الخارج ، وموضوعية تبحث عن الحقائق الثابتة فى الخارج (انظر الفقرة رقم ١٧) .

ونضيف إلى ما قلناه : إن فكرة موضوعية الأدب ، واقترابه من

مناهج العلوم الطبيعية ، لم تكن واضحة فى ثنايا كتاب الغذامى ، الذى قد تحول إلى مجموعة آراء يقتبسها من هنا وهناك ، تختلط فيها مدارس الألسنية عامة دون تفريق .

وقد انتهى الكتاب بدعوة مفتوحة من النص ، لكى يشكله القارئ حسب قراءته الخاصة ، ومن الطبعى أن تتعدد القراءات ، وان تختلف حتى عما هو فى نية المؤلف ، وقد يكون هذا متفقاً مع طبيعة الأدب ، ولكنه لا يتفق مع العلومم الطبيعية ، التى لا تقبل إلا ما هو يقين ، والتى تعزل الظاهرة عن الاستجابات الذاتية (القراءات الخاصة) ، وتحولها إلى موضوع محايد ، لا يختلف حوله اثنان .

— ٢٥ —

وقد وصف الغذامى كتابه على الغلاف ، ضمن أوصاف ثلاثة أطلقها على صدر كتابه بانتشاء ، وصفه بأنه « مقدمة نظرية ودراسة تطبيقية » ومن هنا يمكن أن نقسم الكتاب إلى قسمين :

١ — قسم نظرى

٢ — قسم تطبيقى

— ٢٦ —

والقسم النظرى يطغى على الكتاب ، فمنذ الصفحات الأولى وحتى ص ١٠٩ والمؤلف مشغول بتقديم البنيوية والسيميولوجية والتشريحية وغير ذلك من مدارس الألسنية ، وهو فى هذا التقديم يخلط المدارس بعضها ببعض وما يقوله عن أحداها ينقله إلى الأخرى ، وقد يقتبس من

كلام بارت عناصر السيميولوجيا وهو بصدد الحديث عن البنيوية (ص ٢٨) ، ويخرج القارئ فى النهاية دون تعريف محدد للمدارس ، والمؤلف يثنى على الجميع ، ولا يفرق بين واحد منها ، وكل كاتب يصبح مدرسة ، وكل مدرسة تعتبر فتحا فى مسيرة النقد العالمى ، أو كما قال (ص ٤١) عن البنائية « وبذلك تبرز كأكبر تحول أدبى فى هذا القرن ، مس كل وجوه الفكر الإنسانى ، وربط الإنسانيات ، بمناهج العلوم التجريبية » .

ويبدأ الحديث عن النموذج التطبيقى منذ ص ١٠٩ ، ولكنه يظل حتى ص ٢٥٩ حديثاً فلسفياً ومضمونياً ، وهو حديث يشغل الفصل الثانى والثالث من هذا الكتاب .

ففى الفصل الثانى وتحت عنوان « فلسفة النموذج » يتحدث عن فلسفة النموذج ، والتى تدور حول القصة الأزلية بين آدم وحواء ، التى بدأت بالخطيئة وانتهت بالتكفير ، ومن هنا كان عنوان كتابه « الخطيئة والتكفير » .

إن الغذامى لم ينطلق فى هذا الفصل من سمة فنية نصية ، ولكنه انطلق من محور عقدى وجدانى تاريخى ، يضرب إلى تراث دينى مقدس ، سماه « الخطيئة والتكفير » ، وأخذ يتابع عناصر هذا المحور التى حددها فى ستة هى :

١ - آدم (الرجل / البطل / البراءة) .

٢ - حواء (المرأة / الوسيلة / الإغراء) .

٣ - الفردوس (المثال / الحلم).

٤ - الأرض (الانحدار / العقاب) .

٥ - التفاحة (الإغراء / الخطيئة) .

٦ - إبليس (العدو / الشر).

وقد حرصت على أن أنقل مدلولات هذه العناصر بالطريقة التى ذكرها الغذامى ووضعها بين الأقواس ، لأبين أن هذا الفصل قد تحول إلى البحث عن هذه العناصر داخل العمل الأدبى .

وأصبحت العناصر مطاطة بعد أن حولها إلى رمز ، وهى رموز واسعة ، تشمل البراءة والإغراء والمثال والحلم والانحدار والعقاب والإغراء والخطيئة والعدو والشر ، أو بعبارة أخرى هى تشمل كل ما فى الكون ، وكل ما يدور داخل الإنسان من مشاعر الخير أو الشر .

ولم أجد فى كل ما قدمه الغذامى من قصائد ، بل في كل قصائد حمزة شحاته إشارة صريحة إلى قصة الخطيئة والتكفير بعناصرها الستة ، وكل ما وجدته هو تفسير دلالى لهذه العناصر ، وهو تفسير مطاط ، راح المؤلف يتابعه فى القصائد بلا كلل ولا ملل .

والمؤلف يتكلف فى شرحه للقصائد حتى تستجيب لهذه الرموز ، فالقارئ يقرأ الشعر ، ثم يقرأ شرحا مخالفاً ، إنها أفكار مسبقة عن نموذج عقدى وجدانى ، يحاول المؤلف أن يفرضه على واقع القصيدة .

نحن إذن إزاء دراسة نفسية تحليلية فلسفية ، يكثر فيها المؤلف من الإشارة إلى يانج ومصطفى سويف ، وإلى تعبيرات مثل جماعية اللغة واللاشعور الجمعى وحالة النحن ، وهى تعبيرات ثلاث ترتد إلى قاموس

التحليل النفسى .

فهى إذن دراسة نفسية من نوع الدراسة التى كان يستخدمها العقاد ، ويبحث فيها عن مفتاح الشخصية ، والغذامى لا ينكر ذلك ، ويستخدم التعبير العقادى فيقول « وحسبنا أن قدمنا نموذجاً فى ما نراه « مفتاحاً » لأدب شحاته ، وحسب أمثلة موجزة عنه مؤشراً إليه ودالاً عليه والعمل هو مفتاح نفسه والقارئ هو الفاعل » (ص ١٨٠) .

لا لوم على العقاد ، فهذا هو منهجه وهو لا يخفيه ، وهو يخلص له نظرياً ونصياً ، وهو يطبقه على شخصيات أدبية وغير أدبية ، وهو يستخلصه من واقع شخصياته ، دون اسقاطات مسبقة ، وهو حين يشير مثلاً إلى صفة « النرجسية » كمفتاح لشخصية الحسن بن هانىء ، فإنه يستقرئ هذه الصفة فى أشعاره ، وهو يستشهد بأقوال علماء النفس الذين يدعمون من منهجه النفسى .

ولكن الغذامى غير ذلك ، المقدمات تختلف عن النتائج ، وأول الكتاب حديث عن الموضوعية العلمية ، وهتاف بسقوط التحليلات النفسية، وآخره تجسس على شخصية الشاعر ، وبحث عن دوافعه ،. وتحليل لعقده واتجاهاته ، ونبش لحياته الخاصة ، وحديث عن فلسفة الرفض عنده ، وكشف لعقدة الناقص الذى يبحث عن الكامل على حد تعبيره (ص٢٠٢).

أما الفصل الثالث فعنوانه (آدم حيا ... آدم خطاء) ، وهو عنوان فى تركيبة يقترب من ايقاع الجملة فى الكتاب المقدس ولا زال المؤلف يلح على ذلك الجو اللاهوتى المتمثل فى القصة المقدسة بين آدم وحواء ،

والتى يسميها المؤلف قصة الخطيئة والتكفير .

وإذا كان المؤلف قد تحدث فى الفصل السابق عن عناصر هذه القصة ، وحددها فى ستة ، فإنه فى هذا الفصل يتحدث عن محاور هذه القصة ، ويحددها فى ثلاثة ، هى :

١ - محور (التحول - الثبات) .

٢ - محور (الشعر - الصمت) .

٣ - محور (الحب - الجسد) .

وغرض هذا الفصل دلالى وليس جمالياً كما يقر المؤلف (ص ٢٠٢) ، ومن هنا تحول هذا الفصل إلى دراسة فلسفية دلالية ، تتابع فى شعر شحاته المضامين الآتية :

١ - روح التجديد .

٢ - فلسفة الرفض .

٣ - صورة المرأة .

فالفصل إذن دراسة موضوعية ، لا بالمعنى البنائى الذى يتحول فيه النص إلى موضوع مكتف بنفسه self sufficience ، ولكن بمعنى أن النص هنا يحيل إلى موضوع Obgective خارجى ، ويصبح النص دالاً يبحث عن مدلول .

ويبقى الحديث عن العناصر الجمالية فى شعر حمزة ، متمثلاً فى الفصلين الأخيرين ، ويبدأ من ص ٢٥٩ ، لينتهى أخر الكتاب ص ٣٤٣ ، أى أقل من مائة صفحة على أحسن تقدير .

ولم تخلص هذه الصفحات المائة للناحية الجمالية وحدها ، بل إن ولع المؤلف بالتجريديات ، والنظريات وما يدور حول النص ، استغرق أكثر من نصف هذه الصفحات ، ولم يبق عند أحسن تقدير سوى ما يقل عن ٥٠ صفحة للناحية الجمالية من جملة هذا الكتاب الطويل .

وسوف نتحدث بالتفصيل عن هذه الصفحات فى الفقرة رقم/٣٩ .

– ٢٧ –

وليس الغذامى مؤلفاً للجزء النظرى ، الذى يحتل مساحة كبيرة من هذا الكتاب بالمعنى الدقيق لكلمة التأليف ، بل هو عارض جيد لآراء الألسنيين فى العالم الغربى .

وهو لا ينفى ذلك ، فقد بلغ قدراً من الشجاعة والأمانة ، ما جعله يشير إلى مصادره ، وينسب كل شئ إلى صاحبه ، ولم يبلغ من القحة حد الكثيرين فى عالمنا العربى ممن يترجمون هذه الآراء ، ثم ينسبونها إلى أنفسهم، يسيئون الظن بامكانية القارئ على كشف الدخيل من الأصيل ، ويسئ القارئ بهم الظن مرتين ، مرة لأنه دعى سارق مخادع ، وأخرى لأنه يجهل امكانات القارئ ويشكك فى نضجه .

الغذامى إذن يجاهر بمصادره ، وهو يذكر ثبتاً لهذه المصادر فى نهاية كتابه ، وهو يحيل إليها فى الهوامش فى ثنايا كتابه .

وهى مصادر أجنبية بالدرجة الأولى ، لأن الغذامى كما قلت هو عارض جيد للمدارس الألسنية فى الغرب ، وحين يورد فى نهاية كتابه كشفاً بمواد الكتاب ، فاننا نلاحظ أن الأعلام الأجنبية تطغى بدرجة

كبيرة ، وتتكرر بصورة لافتة ، فدى سوسيير مثلا يرد فى الكتاب نحوا من ١٨ مرة ، وديريدا ١٢ مرة، وستراوس ١١ مرة، وياكوبسون ١٠، وكولر ٦.

- ٢٨ -

والشخصية الأولى التى تمثل غرام المؤلف هى شخصية رولان بارت ، فإذا كان بارت ، كما يقولون ، قد توحد بالنص ، وأصبح عشقه الأول والأخير ، فإن الغذامى قد توحد ببارت ، وأصبح همه الأول والأخير، فهو يكرر اسمه فى ثنايا الكتاب نحوا من ٤٥ مرة ، وهو يقدمه بحديث الولهان ، وكأننا إزاء فارس من فرسان العصور الوسطي ، فيقول تحت عنوان « فارس النص » : -

« لم يحظ أحد بالتربع فوق سنام نظريات النقد ، مثلما حظى رولان بارت، الذى قاد طلائع النقد الأدبى لمدة ربع قرن ، وما تزحزح عن الصدارة قط» (ص ٦٤)، وهو ينهى الحديث عنه تحت عنوان « عشق النص » فيقول :

« هذه بعض من أفكار بارت ، أفردتها هنا بحديث يخصها ، وما ذلك بحاو لجزء يسير من إنجاز هذا الناقد العظيم ، وغير ما ذكرت الكثير ، ومنه شئ تناولته فى عرض الكتاب ، رأى القارئ بعضه فيما سبق ، وسيرى كثيراً فيما يلحق من فصول » (ص ٧٤) .

وهو بين البداية والنهاية يقول : « ويبرز من خلال كتاباته كاتباً متميزاً ، ما هو بالناقد وما هو بالفيلسوف ، ولا هو بالشاعر أو الفنان ، وما هو بالروائى ولكنه كل هؤلاء مجتمعين » (ص ٦٧) ، ويقول : «

ومن هذا المنطلق تحررت كل كتابات رولان بارت ، حتى فترة السبعينيات حيث يقفز جوادفارسنا قفزات واسعة المدى لتحرير النص مثلما حرر الكلمة » (ص ٧١) .

وهو بعد ذلك كله يدور مع فارسه حيث دار ، ومع ذلك يحس إزاءه بتقصير تنم عنه الأسطر الأخيرة (ص ٧٤) كما يحس دون سانتشو إزاء صديقه وفارسه دون كيشوت .

- ٢٩ -

ويمكن أن نصنف كل مـا قـاله الغـذامى من آراء نظرية ، تحت مصطلحين : -

١ - النصيـة Textuality

٢ - التناصية Intertextuality

وأعنى بالنصية كل ما شرحته من قبل فى المقولة الثلاثية (موت المؤلف - إحياء النص - مشاركة القارئ) ، والذى يتلخص فى معاملة النص كقماش أو نسيج أو تصوير ، أو غير ذلك من مفردات تركز على النص كبنية فنية ، دون أن تهتك هذه البنية بالبحث عما وراءها ، من معلومات ثقافية ، سواء كانت اجتماعية أو نفسية أو تاريخية أو حضارية. وقد وُجِّهت تحفظات كثيرة حول هذه الفكرة ألمحنا إلى بعضها فيما قبل ، وتكاد تتفق على أن هذه الفكرة يمكن أن تؤدى إلى شكلية فارغة ، تجرد الأدب من كونه « تجربة » experience زاخرة بالحياة ، والظلال والايحاءات .

ومن أجل ذلك برز على السطح المصطلح الثانى « التناصية » ، ليكمل مفهوم « النصية » ، ويتلافى الكثير من التحفظات . ان النصية تعنى الآنية والنظر إلى النص دون امتداد تاريخى ، أما التناصية فهى تعنى « تداخل النصوص » وتكشف عما وراء البنية من عمق تاريخى ،

يتمثل فى ثقل النصوص ، أو حضور نصوص أخرى وراء هذا النص ، فالنص حينئذ ليس هو ابن لحظته ، بل هو نتيجة حوار مع أرواح سابقة تفضى إلى النص الحالى بالسر ، وتجعله جديراً بأمانة الكلمة ، وهو ما يعبر عنه مرة بجماعية اللغة ، ومرة بالسياق التاريخى ، ومرة بسياق الجنس الأدبى ، ومرة بسياق النص نفسه ، وغير ذلك من تعبيرات يمكن أن تجمعها كلمة واحدة وهى « التراث » .

- ٣٠ -

وكل ما ذكره الغذامى عن ياكوبسون وغيره ، وكل ما ذكره عن التشريحية وغيرها ، يمكن أن يرتد إلى مفهوم النصية والتناصية .

ولن نعيد ما ذكره بالتفصيل ، فقط سنقف عند غرامه الأول والأخير رولان بارت ، وفى صورة موجزة يمكن أن تعطى فكرة عن موقف الغذامى نفسه ، وعن موقف نقاد الحداثة بصورة عامة .

إن ما ذكرناه من قبل عن المقوله الثلاثية (موت المؤلف - التركيز على الشكل - مشاركة القارئ) ، يمكن أن يعد مصدراً أساسياً لكل ما قاله الغذامى عن فكرة النصية نقلاً عن رولان ، فهو يلخص مقالة رولان «موت المؤلف » ، وهو فى هذه المقالة لايخرج عن المقولة الثلاثية ، التى تبدأ بنقض فكرة المحاكاة بمعناها الاغريقى ، وإعلان موت المؤلف بكل ما يحمله من سيرة ذاتيه ، ومعارف عامة ، وتضمينات نفسية أو اجتماعية ، وكل هذا يفسح المجال أمام النص ، لكى يكون عالماً مكتفيا بنفسه ، متضمناً إشاراته داخل بنيته النصية ، ثم يقُدم القارى بعد ذلك بكل

تبجيل وسلطة ، لكى يفك اشارات هذا العالم المغلق ، ويمنحه الحياة ، وحول كل هذه المعانى يقول الغذامى : -

« لو كتب لقيس بن الملوح أن يصل إلى ليلاه ، فما هو طريقه إليها ؟ لا طريق له سوى أن يموت زوجها الذى حال بينه وبينها . وهذا تماماً هو طريق رولان بارت إلى معشوقه ، إلى النص ، ولذا يكتب مقالة فى عام ١٩٦٨ ، يعلن فيها « موت المؤلف » ، وكان هذا هو عنوان المقالة ، وفيها يناقش بارت مفهومات مؤلف وقارئ ، مؤكدا على أن الكتابة هى فى واقعها نقض لكل صوت ، كما أنها نقض لكل نقطة بداية (أصل) وبذا يدفع بارت المؤلف نحو الموت ، بأن يقطع الصلة بين النص وبين صوت بدايته ، ومن ذلك تبدأ الكتابة التى أصبح بارت يسميها بالنصوصية (Textuality) ، بناء على مبدأ أن اللغة هى التى تتكلم وليس المؤلف، والمؤلف لم يعد هو الصوت الذى خلف العمل أو المالك للغة أو مصدر الانتاج ، ووحدة النص لا تأتى من أصله ومصدره ، ولكنها تأتى من مصيره ومستقبله ، ولذا يعلن بارت بأننا نقف الآن على مشارف عصر القارئ ، ولا غرابة أن نقول إن ولادة القارئ ، لابد أن تكون على حساب موت المؤلف . وبذا يحسم بارت الصراع بين العاشقين المتنافسين على محبوب واحد ، فيقتل رولان بارت منافسه ، ليستأثر هو بحب معشوقه (النص) ، وينتصر القارئ على المؤلف ، ويخلو الجو للعاشق ، كى يمارس حبه مع محبوبه الذى لا يشاركه فيه مشارك » . (ص ٧١) .

- ٣١ -

أما فكرة التناصية عند الغذامى ، فهو يشير إليها فى مواضع متعددة من كتابه نقلاً عن رولان بارت أيضاً ، وهو مرة يسميها جماعية اللغة (ص ١٤٠) ، أو كما يقول بارت فى كتابه (S/Z) ، والذى يصفه الغذامى بأنه فريد : -

« أنا أقرأ النص ، هذه المقولة بتناغمها مع عبقرية اللغة ليست دائماً صحيحة ، فالنص كلما زادت جماعيته ، تضاءلت فيه صفة النص المكتوب قبل القراءة ، وأنا لا أخضعه لعملية تحويل ، يترتب عليها عملية أخرى ، تعرف بأنها القراءة ، لأن هذه الأنا ليست ذاتا بريئة وأجنبية على النص تتعامل معه كنتيجة لذلك ، وكأنه مادة للتحليل أو منتجع للسكنى إن هذه الأنا التى تتقدم نحو النص هى نفسها (جماعية) تكونت من نصوص أخرى ، ومن شفرات غير متناهية ، أو بقول أدق : من شفرات منسية (أى أن أصولها منطمسة) .. »

وهو ثانية يسميها بالمخرون المعجمى ، ليشير بذلك إلى فكرة رولان بارت عن « المعجم المتباين العناصر للنصوص المتداخلة »
Heterogeneous dictinary of Intertextuality

وهو يعنى أن هذا المخزون قد تكون « من خلال نصوص متعاقبة على ذهن القارئ ... فالنص يصنع من نصوص متضاعفة التعاقب على الذهن ، منسحبة من ثقافات متعددة ، ومتداخلة فى علاقات متشابكة من

المحاورة والتعارض والتنافس » (ص ٣٢٣) .

وهو ثالثة يسميها بالبعد التاريخى ، على أساس أن لكل كلمة لغوية بعدين أساسيين تتحرك خلالهما « بعد آنى synchronic وآخر تاريخي dia chronic ، وفى الخطاب العادى يبرز بعدها الآنى (وهو استعمالها العصرى) لأن الهدف منه مباشر ونفعى ، أما فى النص الأدبى ، فإن الموروث الفنى للجنس الأدبى الذى يتقمصه النص ، يعلى جانب البعد التاريخى للكلمة . لكنه لا يسجنها فيه ، فهى بقدر ما تترفع عن البعد المباشر ، فإنها أيضاً تتجاوزه منفتحة على المستقبل ، ورصيدها الموروث يمكنها من منح ايحاءات متعددة المضامين . وهذا يفتح مجالها لتكون قادرة للدلالة على أى شئ يتخيله متلقيها ، حتى لكأنها تدل على كل شئ . أو لا تدل على شيء أبداً » (ص ٣٢٤) .

وهو رابعة يسميها بالشفرة الثقافية ، مشيراً أيضاً إلى منهج رولان بارت فى نقد النص الأدبى خلال شفرات خمس ، يهمنا منها هنا شفرتان :

١ - الشفرة الثقافية « وتشمل الإرجاعات المعرفية التى تشير إلى ثقافة ما تتسرب خلال النص ، وهذا ليس معناه أن بارت يسعى إلى رصد المعرفة النفسية للنص ، ولكنه يهدف فقط إلى مجرد الإشارة إلى نوعية هذه المعرفة » (ص ٦٦) .

٢ - الشفرة الرمزية ، ويشرحها الغذامى بما سبق أن تحدث عنه حول المنهج البنيوى فى اكتشاف عالم النص دون اسقاطات خارجية،

وخاصة خلال فكرة التقابل بين الشيئين ، والتى تعود فيما يرى إلى الفكرة البلاغية عن الطباق (انظر ص ٦٦) .

وهو خامسة يعيدها إلى الموروث التراثى ، ويذكر هنا صراحة أن هذا « اعادة للوحدة بين المنشئ والمتلقى فى استقبال النص وفى تفسيره، أى العرف الأدبى الذى تنشأ عنه مقومات الأدب » ، ويستشهد هنا بما قاله كولر « إنه من التضليل أن تتحدث عن القصيدة على أنها كل متجانس أو وحدة عضوية مستقلة ، تامة فى نفسها وتحمل معانى ثرية فائضة ، إن التناول السيميولوجى يقترح نقيض ذلك ، بأن نفكر فى القصيدة على أنها قول لا دلالة له إلا ضمن الأنظمة العرفية التى اكتسبها القارئ ، ولو أطلقنا أنظمة أخرى غيرها ، فإن امكانات الدلالة عندئذ ستتغير » (٣٢٢) .

وهو سادسة يشير إلى التراث الثقافى للجنس الأدبى ، على أساس أن كل جنس يتملك أعرافه الأدبية ، التى تفرض نفسها على المؤلف وعلى القارئ ، وهو يستشهد بذلك على فكرة الجنس الأدبى ، التى يرى كولر أنها تسبق عملية القراءة وتوجه مصير النص« ولا يستطيع المنشئ أن يتمرد على هذا السلطان مهما حاول ، لأنه محكوم فى التفكير بالقارئ ، ولو حاول تجاهل القارئ فلا بد له أن يفكر فى نفسه كقارئ لعمله » (ص ٣٢٣) .

وهو فى كل ذلك يتدارك الاعتراضات التى وجهت إلى فكرة النصية بأنها تقف عند الآن ، وتقدم النص كعالم مغلق على نفسه دون

امتدادات، ولكن فى النهاية تبدو المصطلحات عند نقاد الحداثة مطاطة ،

فهم ينقضون ما يقولون ، ويستدركون على ما يؤكدون .

- ٣٢ -

« عن الغذامي عن رولان بن بارت أن العرب كانوا يحتفون بالشكل ويشبهون الأدب بالجسد الحي .

وليست العهدة في هذا على الراوي وحده ، فاحتفاء العرب باللفظ وتشبيهه بالجسد أو التصوير أو النقش أو النسيج أمر متواتر في كتب البلاغيين ، ولكن العجيب أن الراوي يأخذ ثقافته عن الأعجمي ، والأشد عجباً أنه يتمادى في **ذلك** وينقل من كتب الأعاجم ما يراه جديداً ، وعندنا الكثير منه في مؤلفات الجاحظ وابن عبد ربه والجرجاني » انتهت المخطوطة .

تلك مقدمة أردت بها أن أقلد القصص الحديثة ، التي تحاول أن تستلهم طريقة المخطوطات القديمة ، وهي مقدمة ليست بعيدة عما نحن بصدده في هذه الفقرة ، فكل ما جاء عند الغذامي من حديث عن النصية والتناصية، يمكن أن نجد له مدخلاً عند علوم البلاغة العربية، لولا التصور غير الموضوعي عند نقاد الحداثة عن البلاغة التقليدية، وانصرافهم عنها كلية ، دون أن يتخذوها منطلقاً وخلفية لأفكارهم حول الحداثة ، كما تفعل

كل أمم الأرض ، التى تنطلق من علومها التقليدية لتؤسس نظرياتها الحديثة .

وقد لقى كتاب « الإيضاح » للقزوينى هجوماً غير مبرر من نقاد الحداثة ، فقد وصفوه بالجمود وتحويل النقد من مساره الحى إلى قواعد ميتة .

وهذا الاتهام غير مبرر ، لأن القزوينى كمثال لعلماء البلاغة ، ليس ناقداً ، ولكنه نظر فى الكتب السابقة وحولها إلى مصطلحات ، أو كما قال هو نفسه فى خطبة الكتاب « فاستخرجت زبدة ذلك كله ، وهذبتها ، ورتبتها ، حتى استقر كل شئ فى محله » . فهو إذن يفعل ما تفعله كتب المصطلحات الحديثة التى تستخرج المصطلحات من الحركة النقدية والمدارس الأدبية ، وترتبها ، وتقننها ، وتضع كل شئ فى محله ، وهو جهد علمى بلا شك ، يقابل بالتقدير والامتنان من نقاد الحداثة فى العالم العربى ، بشرط أن يكون صادراً من الأعاجم ، وممهورا بحروف أجنبية ، أما إذا صدر من القزوينى وغيره فهو جمود يعوق الحركة الأدبية والنقدية ، ويحولها إلى قواعد ميتة .

ونحن فيما يلى سنبحث عن مدخل للنصية والتناصية من كتاب الإيضاح ، على أساس أنه كتاب فى المصطلحات البلاغية المركزة ، يغنينا عن متابعة التفصيلات فى الكتب النقدية والأدبية ، وعن الوقوف عند الجاحظ ، وعبدالقاهر الجرجانى وغيرهما من نقاد العربية .

إن فكرة النصية باعتبارها تركيزاً على النسيج اللفظى بالدرجة الأولى يمكن أن نجد جذوراً لها فى كتاب الإيضاح بتبويبه التقليدى ، الذى يتكون من مقدمة فى الفصاحة والبلاغة ، ومن أبواب ثلاثة تغطى علوم البلاغة الثلاثة (المعانى - البيان - البديع) ، وهو تبويب صار تقليداً تتبعه كتب البلاغة العربية .

ففى المقدمة يركز على اللفظ ، ولا يبحث المعنى إلا من خلال اللفظ

وهو ، ثانياً ، يعرف علم المعانى بأنه « علم يعرف به أحوال اللفظ العربى التى بها يطابق مقتضى الحال » (ص ١٥) .

وهو ثالثاً ، يعرف علم البيان بأنه « علم يعرف به ايراد المعنى الواحد بطرق مختلفة فى وضوح الدلالة عليه » (ص ٢١١٥) .

وهو رابعاً ، يعرف علم البديع بأنه « علم يعرف به وجوه تحسين الكلام » (ص ٣٤٨) .

وهو فى كل الأحوال يحتفى بالنسيج اللفظى ، بصورة واضحة ولافتة لا نحتاج معها إلى أن نروى عن رولان بن بارت .

ففى حديثه عن الفصاحة يركز على التنافر والغرابة والقياس (فصاحة الكلمة) ، أو على ضعف التأليف والتعقيد (فصاحة الكلام) ، أو على الملكة التى تعبر عن المقصود (فصاحة المتكلم) ، وهو يستشهد على كل ذلك بأبيات من الشعر يقف فيها عند النسيج اللفظى دون أن يتجاوزه إلى اسقاطات اجتماعية أو تاريخية .

وقد يبدو فى حديثه عن مصطلح « بلاغة الكلام » ميل إلى المعنى ، على أساس أن هذا المصطلح يعنى بمقام مقتضى الحال ، ولكنه سرعان ما يفسر هذا المقام تفسيراً لفظياً ، يحصره فى أحوال التنكير والتعريف، أو التقديم والتأخير ، أو الاطلاق والتقيد ، وغير ذلك من أحوال لا تتجاوز النسيج اللفظي .

وهو يذكر صراحة أن « بلاغة الكلام » إنما تعود إلى اللفظ دون المعنى « فالبلاغة صفة راجعة إلى اللفظ باعتبار إفادته المعنى » (ص ١٢) ، وهو ينطلق من هذا التعريف في تفسير فكرة « النظم » عند عبدالقاهر تفسيراً يعود بها إلى اللفظ ويدفع الفهم المغلوط لبعض عبارات الجرجانى ، التى يقول فيها مثلاً « علمت أن الفصاحة والبلاغة وسائر ما يجرى فى طريقهما أوصاف راجعة إلى المعانى ، وإلى ما يدل عليه بالألفاظ دون الألفاظ أنفسها » .

إن الجرجانى فى مثل هذه التعبيرات التى تفهم بطريقة خاطئة ، إنما يعنى أن صفة البلاغة راجعة إلى اللفظ باعتبار افادته المعنى عند التركيب ، لأن الجرجانى نفسه فى مواضع أخرى من كتابه « دلائل الإعجاز » يركز صراحة على اللفظ وينقل عن الجاحظ قوله « المعانى مطروحة » فى الطريق يعرفها العجمى والعربى ، والقروى والبدوى ، وإنما الشأن فى اقامة اللفظ وتخير الوزن وسهولة المخرج وصحة الطبع وكثرة الماء وجودة السبك » .

ويستمر القزوينى فى شرح فكرة النظم شرحاً يعود بها إلى البنية اللفظية ثم يختم ذلك باقتباسات عن الجرجانى توضح موقفه غاية التوضيح من مثل قوله :

« ومعلوم أن سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة ، وأن سبيل المعنى الذى يعبّر عنه سبيل الشئ الذى يقع التصوير فيه ، كالفضة والذهب يصاغ منهما خاتم أو سوار : فكما أنه محال ـ إذا أردت النظر فى صوغ الخاتم ، وجودة العمل ورداءته ـ أن تنظر إلى الفضة الحاملة لتلك الصورة ، أو الذهب الذى وقع فيه ذلك العمل ، كذلك محال ـ إذا أردت أن تعرف مكان الفضل والمزية فى الكلام ـ أن تنظر فى مجرد معناه ، وكما أنّا لو فضلنا خاتما على خاتم ، بأن تكون فضة هذا أجود ، أو فصه أنفس ، لم يكن ذلك تفضيلاً له من حيث هو خاتم ، كذلك ينبغى إذا فضلنا بيتا على بيت من أجل معناه ، ألا يكون ذلك تفضيلاً له من حيث هو شعر وكلام » (ص ١٣) .

وهو فى علم المعانى يركز على اللفظ ، وقد تبدو كلمة معانى هنا موهمة ، ولكن القزويني يحصر هذا العلم فى أبواب ثمانية (ص ١٧) ، تعود كلها إلى أحوال اللفظ .

وهو فى علم البيان يركز على الطرق التى تختلف فى دلالتها من عبارة إلى عبارة حسب مقتضى الحال .

ويمكن أن نستشف من حديثه فى هذا الباب أمرين رئيسين ومتداخلين : ـ

الأول : أن علم البيان يتعلق بالعبارة الأدبية ، أو ما يسميه هو بالدلالة العقلية فى مقابل الدلالة الوضعية .

فالدلالة الوضعية ، أى دلالة اللفظ على ما وضع له ، لا تدخل فى علم البيان « لأن السامع إن كان عالما بوضع الألفاظ ، لم يكن بعضها أوضح دلالة من بعض ، وإلا لم يكن كل واحد منها دالاً » .

أما الدلالة العقلية ، فهو يعنى بها النص الأدبى ، والذى هو وراء التركيب الحقيقى (الوضعى) ، وهو يحصرها ، وهذا هو الأمر الثانى ، فى التشبيه والمجاز (الاستعارة) والكناية ، وكل واحد من هذه الأمور الثلاثة ، تقدم العبارة بطريقة تختلف عن الأخرى ، وهذه الطريقة تحدث فى الكلام كبنية نصية تعبر عن المقام المناسب .

وهو فى علم البديع يدرس وجوه تحسين الكلام ، ويركز شأن غيره من البلاغيين على المحسنات اللفظية ، وهو حين اذ يدرس المحسنات المعنوية لا يدرسها كمعان مجردة ، بل يدرسها كمعان خلال العبارة الأدبية ، لأن علم البديع إنما يأتى تاليا لعلمى المعانى والبيان ، أى بعد أن يتحقق للعبارة الأدبية مراعاة مقتضى الحال ووضوح الدلالة ، ومن هنا نجد تعريف هذا العلم عند القزوينى (ص ٣٤٨) يشمل العلمين الآخرين .

نموذج تطبيقى
من البلاغة العربية

- ٣٤ -

هذا كله عن البلاغة العربية كتجريد نظرى ، ينطلق من أبوابها التقليدية .

ويمكن أن نضيف إلى ذلك نموذجاً تطبيقياً مستمداً من البلاغة العربية ، وهو ما ورد فى كتاب الايضاح ، نقلاً عن الزمخشرى ، حول الآية الكريمة : ﴿ وقيل يا أرض ابلعى ماءك ، ويا سماء اقلعى ، وغيض الماء ، وقضى الأمر ، واستوت على الجودى ، وقيل بعداً للقوم الظالمين﴾(١)

وهدفنا من ذلك أمران :-

الأول : إثبات أن البلاغة ممثلة فى علميها الرئيسيين (المعانى والبيان) إنما هى علم شكلى ، يركز على بنية النص ، كصورة أو نقش أو صبغ أو نسيج دون أن يتجاوز ذلك إلى دلالات خارج النص ، فالزمخشرى يعرض هذه الآية من وجهة نظر علم البيان مرة ، ومن وجهة نظر علم المعانى مرة أخرى ، وهو فى كل مرة يكشف عن أسرار الجمال ، ويبحث فى وجوه صوره (علم البيان) ، أو فى وجوه ترتيبه (علم المعانى)

---

(١) الآية ٤٤ من سورة هود .

دون أن يهتك نسيج النص ويحمله بمرجعية معرفية أو تاريخية .

أما الهدف الثانى فهو يقصد إلى تقديم هذه الآية كنموذج تطبيقى بعد التجريد النظرى ، وهذا النموذج يمتحن أبواب البلاغة ، ويجعل لمصطلحاتها وأبوابها اغراضاً عملية ، تنحصر فى بنية النص وأسراره الجمالية .

وهذا النموذج ، كتطبيق ، يثبت مرة أخرى أن البلاغة فى صورتها التطبيقية هى بلاغة شكلية (نصية) ، فالزمخشرى يشرح هذه الآية بطريقة لا يخرج بها عن النص ، وهو فى الوقت نفسه لا يقتل النص ، ويحيله إلى ميدان فسيح يعيث فيه القارئ فساداً .

لو أن هذا النص وقع فى يد واحد من نقاد البنائية ، لشرحه وفككه ، وحوله إلى جداول واحصائيات وأشكال ، تقرأ مرة مقلوبة وأخرى معدولة ، حقا قد يثبت قدراته الرياضية ، وقد يرضى ميوله إلى السيطرة والتسلط ، ولكن كل هذا يأتى على حساب النص ، الذى يخضع ويتلاشى ويتفكك ، وأخيراً يموت لكى يحيا القارئ ، وإذا مات النص ضاعت العملية الجمالية ، لأنه هو المرجعية الحقيقية لكل اختلاف بين النقاد أو القراء .

بقى الآن أن ننظر إلى النموذج التطبيقى ، كقراءة للآية الكريمة يقوم بها الزمخشرى من منهج بلاغى بحت ، فيقول : -

« أما النظر فيها من جهة علم البيان ؛ فهو أنه - تعالى - لمّا أراد أن يُبين معنى : أردنا أن نرد ما انفجر من الأرض إلى بطنها فارتد ،

وأن نقطع طوفان السماء فانقطع ، وأن يغيض الماء النازل من السماء فغاض ، وأن يُقضى أمر نوح ـ وهو إنجاز ما كُنا وعدناه من إغراق قومه ـ فقُضى ، وأن نُسوي السفينة على الجودي فاستوت ، وأبقينا الظلمة غرقى ، بنى الكلام على تشبيه المراد منه بالمأمور الذي لا يتأتى منه ـ لكمال هيبته ـ العصيان وتشبيه تكوين المراد بالأمر الجزم النافذ في تكوين المقصود ؛ تصويراً لاقتداره تعالى ، وأن السموات والأرض وهذه الأجرام العظام تابعة لإرادته ، كأنها عقلاء مميزون قد عرفوه حق معرفته، وأحاطوا علماً بوجوب الانقياد لأمره ، وتحتم بذل المجهود عليهم في تحصيل مراده .

« ثم بنى على تشبيه هذا نظم الكلام ؛ فقال تعالى : (قيل) على سبيل المجاز عن الإرادة الواقع بسببها قول القائل ، وجعل قرينة المجاز خطاب الجماد ، وهو « يا أرض » و « ياسماء » .

« ثم قال : « يا أرض » و « يا سماء » مخاطباً لهما ، على سبيل الاستعارة للشبه المذكور » .

« ثم استعار لغور الماء في الأرض البلع الذي هو إعمال الجاذبة فى المطعوم ، بجامع الذهاب إلى مقر خفي .

واستتبع ذلك تشبيه الماء بالغذاء على طريق الاستعارة بالكناية ؛ لتقوى الأرض بالماء في الإنبات للزرع والأشجار ؛ وجعل قرينة الاستعارة لفظ « ابلعي » لكونه موضوعاً للاستعمال في الغذاء دون الماء .

ثم أمر على سبيل الاستعارة للشبه المقدم ذكره .

ثم قال : « ماءَكِ » بإضافة الماء إلى الأرض ، على سبيل المجاز ؛ تشبيهاً لاتصال الماء بالأرض باتصال الملك بالمالك ، واستعار لحبس المطر الإقلاع الذى هو ترك الفاعل الفعل ؛ للشبه بينهما في عدم ما كان وخاطب في الأمرين ترشيحاً للاستعارة .

ثم قال : ﴿ وغيض الماءُ وقضى الأمر ، واستوت على الجودي ، وقيل : بعدا للقوم الظالمين ﴾ فلم يُصرح بالغائض ، والقاضي ، والمسوي والقائل ، ، كما لم يصرح بقائل « يا أرض » و « ياسماء» سُلوكاً في كل واحد من ذلك سبيل الكناية أن تلك الأمور العظام لا تتأتى إلا من ذى قدرة لا تُكتنه ، قهارٍ لا يُغالب ؛ فلا مَجَال لذهاب الوهم إلى أن يكون الفاعل لشيء من ذلك غيره .

ثم ختم الكلام بالتعريض لسالكى مسلكهم في تكذيب الرسل ظلماً لأنفسهم ختم إظهارٍ لمكان السُخْط ، ولجهة استحقاقهم إياه .

« وأما النظر فيها من حيث علم المعانى ، وهو النظر في فائدة كل كلمة فيها ، وجهة كل تقديم وتأخير بين جملها ؛ فلذلك أنه اختير « يا » دون سائر أخواتها لكونها أكثر استعمالاً ، ولدلالتها على بُعْدِ المنادى الذي يستدعيه مقام إظهار العظمة ، ويؤذن بالتهاون به .

« ولم يُقل « يا أرضى » بالكسر تجنباً لإضافة التشريف ، تأكيداً للتهاون » .

« ولم يقلْ « ياأيتها الأرض » للاختصار ، مع الاحتراز عما في « أيّتها »

من تكلف التنبيه غير المناسب للمقام ؛ لكون المخاطب غير صالح للتنبيه على الحقيقة .

واختير لفظ الأرض دون سائر أسمائها لكونه أخفَّ وأدور.

واختير لفظ السماء لمثل ذلك مع قصد المطابقة .

وأختير « ابلعى » على « ابتلعى » لكونه أخصر ، ولمجيء حظ التجانس بينه وبين « اقلعى » أوفر .

« وقيل « ماءَكِ» بالإفراد دون الجمع لدلالة الجمع على الاستكثار الذي يأباه إظهار الكبرياء ، وهو الوجه في إفراد الأرض والسماء .

« ولم يُحذَف مفعول« ابلعي » لئلا يُفهم ما ليس بمراد ، من تعميم الابتلاع للجبال والتلال والبحار وغيرها ؛ نظراً إلى مقام ورود الأمر الذي هو مقام عظمة وكبرياء .

« ثم إذ بيّن المرادُ اخْتُصِر الكلام على « اقلعي » فلم يقل « اقلعى عن إرسال الماء » احترازاً عن الحشو المستغنى عنه من حيث الظاهر ، وهو الوجه في أنه لم يُقل : يا أرض ابلعي ماءك فبلعت ، وياسماء اقلعي فأقلعت .

« واختير « غيض الماء » على « غيض » ؛ لكونه أخصر وأخف ، وأوفق لقيل » .

« وقيل « الماء » دون أن يقال « ماء طوفان السماء » وكذا «الأمر» دون أن يقال « أمر نوح » للاختصار .

« ولم يقل : « سُوِّيت على الجودي » بمعنى أقرت على نحو «قيل»

و « غيض » و « قضى » في البناء للمفعول ؛ اعتباراً لبناء الفعل للفاعل مع السفينة في قوله « وهي تجري بهم » مع قصد الاختصار .

« ثم قيل « بعداً للقوم » دون أن يقال : وليبعد القوم » طلباً للتوكيد مع الاختصار ، وهو نزول « بعداً » منزلة « ليبعدوا بعداً » مع إفادة أخرى ، وهي استعمال اللام مع « بعداً » الدّال على معنى أن البعد حَقٌّ لهم » .

« ثم أطلق الظلمُ ليتناول كل نوع ، حتى يدخل فيه ظلمهم لأنفسهم بتكذيب الرسل »

« هذا من حيث النظر إلى الكلم

« وأما من حيث النظر إلى ترتيب الجمل ؛ فذلك أنه قدم النداء على الأمر ؛ فقيل « يا أرض ابلعي ، ويا سماء اقلعي » دون أن يقال «ابلعي يا أرض ، واقلعي ياسماء » جرياً على مقتضى اللازم فيمن كان مأموراً حقيقة من تقديم التنبيه ؛ ليتمكن الأمرُ الوارد عقيبه في نفس المنادَى ؛ قصداً بذلك لمعنى الترشيح .

« ثم قدم أمر الأرض على أمر السماء ؛ لابتداء الطُوفان منها ، ونزولها لذلك في القصة منزلة الأصل .

« ثم اتبعهما قوله « وغيض الماء » لاتصاله بقصة الماء .

« ثم أتبعه ما هو المقصود من القصة ، وهو قوله « وقضي الأمر » أي : أنْجزَ الوعد من إهلاك الكفرة ، وإنجاء نوح ومن معه في السفينة ، ثم أتبعه حديث السفينة ، ثم خُتمت القصةُ بما ختمت » .

- ٣٥ -

حاولنا فيما سبق أن نلتمس بذور الفكرة النصية فى كتب البلاغة التقليدية ، سواء كان ذلك عن طريق متابعة أبوابها ومصطلحاتها ، أو متابعة نموذج من تطبيقاتها .

وكان هذا يمثل محوراً واحداً من المحورين الرئيسين فى أفكار الغذامى باعتباره عينة لنقاد الحداثة فى العالم العربي .

أما المحور الثانى ، وهو التناصية ، فإن مدخلها فى كتب البلاغة يمكن أن يكون بعض المصطلحات ، التى وردت فى كتاب الإيضاح تحت عنوان « القول فى السرقات الشعرية وما يتصل بها » (٤١١) ، وذلك مثل النسخ – المسخ – السلخ – النقل – القلب – الاقتباس – التضمين – العقد – الحل – التلميح .

إن عنوان « السرقات الشعرية » عنوان جارح ، مسئول بالدرجة الأولى عن نفور المعاصرين الذين يقفون عند حد الظاهر، أما من يتعمقون الأمور فإنهم يجدون تحت هذا العنوان ما يمكن أن نسميه بعملية توظيف النص ، أو بلغة البنائيين عملية التناص .

وقد يتم التوظيف بطريقة غير فنية تسئ إلى النص ، وحينئذ يسميه البلاغيون بالسرقة المذمومة ، وذلك مثل النسخ ، وقد يتم بطريقة

فنية تبرر جماليات النص ، فيسميه البلاغيون بالسرقة المحمودة ، مثل السلخ ، وسواء كان ذلك فنياً أو غير فنى ، مذموماً أو غير مذموم ، فإنه يدخل فى جوهره تحت عملية استلهام التراث ، أو تداخل النصوص .

من الصعب فى هذه الدراسة القصيرة أن نتابع كل مصطلح من المصطلحات السابقة ، ولكن يمكن الوقوف عند المصطلح الأخير «التلميح» كمثال على تنبه القدماء إلى فكرة تداخل النصوص .

يعرف القزوينى « التلميح » بأنه ما يشار فيه إلى قصة أو شعر من غير ذكره ، ويضرب أمثلة على ذلك ، نقف عند ثلاثة منها لتوضيح فكرة استلهام النص .

المثال الأول : هو قول ابن المعتز :

أترى الجيرة الذين تداعَوْا ... عند سير الحبيب وقت الزَّوال

علموا أننى مقيمٌ ، وقلبى ... راحل فيهمُ أمام الجِمال

مثل صاع العزيز فى أرحل القو ... م ، ولا يعلمون ما فى الرِّحال

فهو هنا يشير إلى قصة يوسف مع إخوته .

المثال الثانى : هو قول أبى تمام :

لحقنا بأخراهمْ وقد حوم الهوى ... قلوباً عهِدنا طيرَها وهْى وُقَّع

فرُدّت علينا الشمس والليل راغم ... بشمس لهم من جانب الخدر تطلُع

نضا ضوؤُها صبغ الدُّجنة وانطوى ... لبهجتها ثوب السماء المجزَّع

فواللـه ما أدرى أأحلام نائم ... ألَمّت بنا ، أم كان فى الركب يوشَع

فإنه يشير إلى قصة يوشع بن نون ، الذى دعا الله أن يوقف

الشمس فلا تغرب ، حتى يفرغ من قتال الجبارين فاستجاب الله له .

والمثال الثالث : هو *قول الحريري* : « وإني والله لطالما تلقيت الشتاء بكافاته وأعددت له الأهَب قبل موافاته » ، فهو يشير « بالكافات » إلى قول ابن سُكَّرة :

جاء الشتاء وعندى من حوائجه سبعٌ إذا القَطر عن حاجاتنا حبسا

كِنٌّ، وكيسٌ، وكانونٌ، وكأس طِلا بعد الكباب ... ناعم ، وكسا

فهذه الأمثلة تشير إلى نصوص سابقة ، شعرا أو نثراً ، وتأتى الإشارة قصيرة ، فى كلمة أو كلمتين ، ولكنها تستحضر الجو السابق ، وتلمح إلى التفاصيل ، وتوحى بدلالات يفوق ما يحتمله النص الأخير فى بنيته اللغوية .

إن قصة يوسف ، أو قصة يوشع أو أبيات ابن سكّرة ، قد بلغت من الشيوع ، ما مكنها أن تصبح جزءاً من العقل الجمعى (التراث) ، وأن تحيل النص الحالى إلى مسرح تتلاقى فيه أرواح السابقين .

والاستلهام فى هذه الأمثلة عن قصد ، فالشاعر أو الناثر يشير صراحة إلى المصدر الأول ، الذى أصبح جزءاً من التراث ، يلمح الشاعر فيفهم القارئ ويلتقى الجميع على أرضية مشتركة .

ولكن فى حالات أخرى لا يشير الشاعر إلى المصدر ، ويصبح التشابه نوعا من « توارد الخواطر » أو « من عموم الغرض » أو « لاستقراره فى القبول والعادات وغير» ذلك من تعبيرات يوردها القزويني، وتوحى فى جملتها بثقل التراث ، وتتلاقى مع تعبيرات معاصرة للغذامى

عن « جماعية اللغة » أو « المخزون المعجمى » أو البعد التاريخى » أو «الموروث الثقافى »(انظر الفقرة رقم /٣١) .

ولا يرى القزوينى فى مثل هذه الأمور سرقة ، فهى أمور شائعة وملك للجميع وتتلاقى أو تتداخل فيها النصوص ، ومن هنا نراه يرشد إلى المنهج الصحيح فى مثل هذه الحالات فيقول « لا ينبغى لأحد بتًّ الحكم على شعر مالم يعلم الحال ، وإلا فالذى ينبغى أن يقال : قال فلان كذا ، وقد سبقه إليه فلان فقال كذا » (ص ٤٢٦) .

- ٣٦ -

كانت هذه الوقفة عند علوم البلاغة ، لأبين أن الكثير من القضايا التى تعرض لها الغذامى ، يمكن أن يكون مدخلها البلاغة التقليدية .

فنظرية الشاعرية عند ياكوبسون (ص ٦) ، يمكن أن يكون مدخلها من باب الحقيقة والمجاز ، وخاصة التفريق بين الدلالة الوضعية والدلالة العقلية .

ونظرية السياق عند بارت (ص ١٣) ، يمكن أن يكون مدخلها علم المعانى ومراعاة مقتضى الحال .

ونظرية النصية التى تناثرت خلال كتاب الغذامى ، نقلاً عن البنائية والتشريحية ، يمكن أن يكون مدخلها علوم البلاغة الثلاثة (انظر الفقرة / ٣٣) .

ونظرية التناصية عند بارت ، يمكن الدخول إليها عن طريق

الأقتباس والتضمين والحل ، أوحتى عن طريق السرقات الشعرية (انظر الفقرة / ٣٥) .

- ٣٧ -

ولكن لايعنى هذا أن ماجاء فى كتب البلاغة مساو تماماً لكل ما جاء عند نقاد الحداثة ، فليس علمياً أن نساوى بين لحظتين تاريخيتين متباعدتين وان نتجاهل منجزات الحضارة ، ونتائج العلوم ، ومكتشفات المناهج الحديثة .

وكل ما نعنيه أن نقطة البداية تجعل النتائج مختلفة .

فالبداية من البلاغة العربية ، يجعل التطور امتداداً طبيعياً ، ويجعل الوصول إلى النتائج منطلقاً من التراث ، شأن كل أمم الأرض التى تملك تراثاً ، وحينئذ يمكن للباحث أن يصل إلى اكتشافاته من غير أن يتكىء على بارت أو غيره ، وقد يسبق بارت لأن تراثه قد سبق تراث بارت فى كثير من القضايا السابقة .

أما البداية من بارت وياكوبسون وكولر ، فإنها قد تجعل الباحث يغترب عن نفسه وعن بيئته .

فقد اغترب الغذامى عن نفسه كما رأينا فى آرائه النظرية .

أما اغترابه عن بيئته فهو يتمثل فى الصورة التى قدمها لشخصية حمزة شحاته كنموذج تطبيقى .

- ٣٨ -

فقد انطلق الغذامي من فكرة مسبقة يعكسها عنوان « الخطيئة والتكفير » وهي فكرة الخطيئة الأولى كما وردت في الكتاب المقدس .

وقد أحيطت الخطيئة الأولى في الكتاب المقدس ، بجو من الإحساس بالندم ، ومطاردة الذنب للإنسان مدة حياته ، وانعكس هذا على النظرة نحو الحياة الدنيا ، فهي عقاب على الخطيئة ، والتكفير يكون برفض هذه الحياة والاستخفاف بها ، إن الموت حينئذ يكون هو الخلاص من هذا السجن ، الذي استحقه الإنسان بسبب خطيئته الكبرى .

وهذه هي شخصية حمزة شحاته كما عكسها الغذامي .

حيث يقول عنه :

« ومادام شحاته قد بلغ هذه المرحلة الحساسة في وعيه بالنموذج ، وفي اقتناعه به ، فإنه أمام حتمية أكيدة هي : أن من أحس بالخطيئة وأدركها فلابد أن يسعى للخلاص ، ومسعى شحاته للخلاص جاء عن طريق التكفير ، وقد برزت فكرة التكفير في رسائله إلى ابنته شيرين ، إذ يقول في الرسالة رقم ٢٨ ما يدل على حسه بالخطيئة ، وتطلعه للخلاص عن طريق التكفير ، وفيها يفرق شحاته بين أن يعيش المرء وبين أن يحيا ،

فالعيش للغافلين ، والحياة تكون لمن أراد أن يرتقى بنفسه فوق مستوى العيش البهيمى ، ولكن لذلك ضريبة فادحة دفعها شحاته غالية ثمينة وكبيرة بمقدار حجم احساسه بالخطيئة الآدمية ، يقول شحاته (إن أى تقدم أو استعلاء يتطلب منا ثمناً كبيراً يتحتم علينا آداؤه ، وهو ضريبة أن نحيا على أن نعيش ، إن الذين يعيشون فقط ، وكالآخرين ، لا يدفعون هذه الضريبة التى نشعر بقسوتها ، كلما انطفأت فى ظلمة حياتهم شمعة بما يتساقط عليها من دموع جراحهم الصامتة . كأن سيزيف الأسطورة يحمل الصخرة جاهداً إلى القمة معذبا يتصبب عرقاً ، فإذا كاد أن يصل انفلتت وعادت إلى السفح ، إنه شقاء كتب عليه ، وكذلك من يحلمون بأن يحيوا حياة ترتفع عن مستوى العيش) .....» (ص ١٦٥)

وقد حرصت على ايراد هذا الاقتباس الطويل ، والذي يحمل رأى الغذامى والاستشهاد عليه من خلال إحدى رسائل شحاته ، ليعرف القارئ مصافحة أن رسالة شحاته ، كاستشهاد ، لا تستطيع أن تنهض بكل كلام الغذامى الطويل والمنمق ، شأنه فى كثير من اقتباساته فهو يدخل بفكرة مسبقة ، يحاول أن يفرضها على أدب شحاته ، إن رسالة شحاته لا تعكس فلسفة الخطيئة الأولى ، بل هى مجرد أسطر لرجل معذب نفسياً ، يحس بالاحباط من كل جانب ، ويرى فى أسطورة سيزيف ، انعكاساً لحياته ، وهى صورة أقرب إلى العبثية بمفهومها

الغربي ، والتى كانت شائعة فى مصر فترة تواجد شحاته ، وسنزيد هذه الصورة ايضاحاً ومن خلال المصافحة لشعره .

ذلك هو الجو الذي يحيط بالخطيئة الأولى فى التراث المسيحى ، وهو جو يختلف فى ملابساته عن التراث الإسلامي .

فالخطيئة الأولى فى التراث الإسلامى ليست ذنباً يطارد الإنسان ويجعله دائماً يحس بالذنب والعذاب النفسى ويثير لديه نوازع القلق ، كما نرى فى نموذج الغذامى (ص ١٤٩) ، والأرض ليست انحداراً وعقابا كما يصور الغذامى أيضاً (ص ١٤٨) ، إن الخطيئة الأولى كانت سبباً فى عمارة الكون ، وإلى أن يصبح الإنسان خليفة الله فى أرضه ، والأرض هى مملكة الإنسان يعطيها معانيها ، ويمنحها الأسماء .

وثنائية الخطيئة والتكفير فى التراث المسيحى ، يقابلها ثنائية الخطيئة والتوبة فى التراث الإسلامى ، والأمر ليس مجرد بديل لفظى بل هو يعكس موقفا حضارياً يختلف اختلافاً جذرياً .

إن التوبة بالمفهوم الإسلامى تعنى التطهر ، والخلاص من عقد الذنب والندم وتحمل خطايا الآخرين ، ويتغير موقف الإنسان بعدها تماماً ، فلم يعد ينظر إلى الدنيا كعقاب وانحدار ، بل أصبح ينظر إليها

كتجربة جديدة ، يمارس فيها مواهبه الإنسانية ، وأصبح أشد وعيا بحيل الشيطان ، فقد استوعب الدرس من الخطيئة الأولى ، وأصبح انساناً جديداً يضيف إلى حصيلته عنصر الوعي .

إن عنصر الخير هنا ينتصر على الشر ، ولم يصبح الإنسان فريسة للأحاسيس المعوقة ، وهذا العنصر قد غاب عن الملائكة ، التى خشيت أن يملأ الإنسان الأرض فساداً ، وان يسفك الدماء ، فقال لها الله عز وجل ﴿ إنى أعلم مالا تعلمون ﴾ (١) .

ولكن لا يعنى هذا أننى أفسر شحاته من خلال موقف إسلامى ، بعد أن رفضت فلسفة الغذامى المغتربة . فإن كلمتى « فلسفة »و «موقف» كبيرتان على شحاته ، فشعره لايعكس فلسفة ولا موقفاً .

إن شعره يقدم لنا شخصية قلقة ، لم تستطع أن تحقق ذاتها ، ولم تناضل كثيراً من أجل هذا التحقيق ، فوقعت فريسة الشكوى والمرارة .

ويمكن أن نتبين فى شعره أربع مراحل ، تتعاون جميعها على تقديم صورة ، ولا أقول نموذجاً ، تحدد معالم شخصيته ، وهى :-

١ - المحور الأول يمثل تركيبة الشاعر الفنية ، والتى تدفعه إلى أن يمارس حياته ، كفنان ، دون قيود .

٢ - والمحور الثانى يقف فى مقابلة المحور الأول ، وهو يتمثل فى المجتمع الذى يقف ضد حريته كفنان ، ويضع قيوداً كثيرة على انطلاقته .

---

(١) سورة البقرة آية /٣٠ .

٣ - والمحور الثالث يمثل النتيجةالتي ينهزم فيها الفنان داخل شحاته ، وينتصر المجتمع ، وتكون النتيجة هي الحرمان والشكوى .

٤ - أما المحور الرابع فهو يشير إلى السبب المتمثل في تركيبة الشاعر النفسية ، وهى تركيبة مسالمة ، لا تميل إلى المجابهة والتحدي ، وترضي من الغنيمة بالإياب .

وإذا أردنا اختصارا لهذه المراحل من واقع قاموس الشاعر اللغوى ، فإننا نجده فى أربع مفردات تتكرر كثيراً فى شعره ، وتمثل مراحل في حياة الشاعر ، وترمز كل منها إلى المحاور الرئيسة فى تركيبته .

فكلمة « الهوى » تتردد فى أكثر من قصيدة ، بل وتأتى عناوين لقصائد مختلفة (أهواك - لم أهواك - فى دروب الهوى - لاتقولى أهواك - مغانى الهوى) ، والكلمة تعنى فى قاموس الشاعر حياة الفن والانطلاق ، وحب الطبيعة والربيع : -

يازمان الهوى ترامى بك الأيْن وضاقت على خطاك القيودُ
ما أرى للربيع بعدك معنى فالسَّنى فيه باهتُ والورودُ
يازمان الهوى ، مضيت بدنيا يَ ، فما اجتاز بعدها العمرَ عيدُ

ويقابل هذه الكلمة مفردة أخرى هى « العقل » (انظر ص ١٥٦ - ١٥٨ - ١٦٢ - ١٦٥ - ١٨١ - ١٨٤) وهو لا يعنى بالعقل ذلك المعنى اللغوى الذى يفيد الانضباط والتروى ، ولكنه يعنى به « القيد » الذى يضعه المجتمع أمام هواه واندفاعه كفنان : -

بئس ما تبتغى العقول طلابا   فوق أنقاض حسِّنا والشعـــور

بقيود من الزواجر تعتــــا   ض من اللب ، مهملا بالقشور

قد أحلَّت وحرَّمت وغدا النـا   س لغاياتهم ، بلا تقـــديـــر

والموازين قائمات على العهــــد بدعوى سلطانها المدحـــور

ما أرى العقل غير راكب لُجٍّ   باحث عن هداه فى دَيجـــور

وتأتى المفردة الثالثة « الظمأ » لتعبر عن الفجيعة التى أصيب بها الشاعر فى بنيته الفنية ، فقد تغلب القيد ومات الشاعر ، وكانت مفردة الظمأ من أكثر المفردات دورانا فى قاموس الشاعر (ص ٢٨ - ٢٩ - ٣٩ - ٤٠ - ٤٢ - ٤٤ - ٥٠ - ٥٤ - ٦٥ - ١٥٢ - ١٥٩ - ١٧٦) ، ويعـبـر عنهـا بصدق وحرارة .

ظمآن يحرقنى شوقى ويعصف بى   يأسى، ومورد نفسى حافلٌ كَشِفُ

وتأتى المفردة الأخيرة « السكون » لتبين الحالة التى انتهى اليها الشاعر ، فقد استسلم للضغوط ، وأخذ يردد فى قصائده كلمة السكون (ص ٩٨ - ١٠٠ - ١٠٣ - ١٥٦ - ١٥٨ - ١٦٦) ، وكـــان يعنى بهـــا حالته النفسية التى مالت إلى الإحباط واليأس : -

وطرحت أعباء الشعور

بكل ما قد كان منك

وما يكون

وخَلَصتُ من تلك السفاسف والقشور

ومن فُجاءات الجنون

ونعمت بعدك بالسكونْ

فلا صراع ولا دموعَ ولا ظنونْ

وتتآزر هذه المفردات الأربع (الهوى – العقل – الظمأ – السكون) فتقدم لنا صورة للشاعر مستخلصة من شعره ، دون اسقاطات فلسفية أو لاهوتية لم ترد فى قاموسه ، فمفردات مثل التفاحة وحواء والأغراء والشيطان ، لم ترد بصورة لافتة فى شعره ، يمكن أن يقف عندها القارئ، ويستخلص منها نموذجاً أدبياً يمتد إلى كل شعره .

وصورة الماضى عنده لم تأت تغنياً بالفردوس المفقود ، فهو دائماً عنده الماضى الذى يجر ذكرى قريبة تتعلق بواقعه ، وهو شديد الرفض لهذا الماضى ولا يتمنى أن يعود إليه ، وهى صورة تثير ذكريات أليمة تتردد فى قاموس الشاعر (٢٢ – ٥٠ – ٥١ – ٨٠ – ٨٨ – ٩٢ – ٩٥ – ١٢٠ – ٢١١ – ٢٢١) يصور الشاعر هذا الماضى فى قصيدته « الماضى الحائل » فيقول :

سرت فى ذات مساء شاحب   قاتم الأرجاء ، مطموس الظِّلال
مُطرقا أصغى لماضى ذكريات   بعثتها ومضاتٌ من خيالـــى
لحظة فى سرعة الضوء أطافت   بى على كرُه ، وفى طول الأبدْ
خلت أن الكون أمسى بعدهـا   راجفا كالبحر ، يرمى بالزبـد
وإذا الماضى وما أودعتُــه   من ملاهى ومرازى عُمُــرى
ضارب فى صحراء الكون ماض   أتراه كان يقفو أثـــرى
وتلاقينا على غير اشتيـــاق   وكذا عشنا على غير وفـــاقْ

وتعارفنا وقد كنا تناكــــر　　نا قديماً ، وتواعدنا الفراقْ

ومشى نحوى مكدور الخطى　　ظاهر اللوعة مرهوب الأســـى

عاتيا ترسل عيناه الكـــلام　　يتلظى ، وهما لم تَنْبســـــا

فالشاعر من خلال هذه المفردات مرتبط بواقعه ، يريد أن يحقق ذاته فلا يستطيع ، فيشكو ويتألم ، ثم يستسلم ويسكن .

وتتناثر هذه الحالة فى كل قصائده ، ويمكن أن نورد الفقرتين الأخيرتين من قصيدته « لم أهواك » ، كتجسيد لهذه الحالة :

أنصيبى من الهوى هذه الوقْـــدةُ ، يشقى بها فؤادى اللــهيفْ

أفأنت الجانى عـلىّ وإلا　　هو فكرى الظامئْ وحسّى الْعطوفْ

وهما فيك ثائران عفيفـــا　　ن كما ثار فى القيود الرسيــــفْ

طلبا فيك ما أضلاَّ من حُلْـــــم ، وما فيك ظاهر مكشــــوفْ

وكذا يطلب الخيالُ الأمانى　　وهْو عن واقع الحياة عــــزوفُ

والهوى، كالحياة قد يبلغ الجا　　رمُ منها ، مالا ينـال العفيــفُ

رب نفس نالت مناها على العيْـــش وأخرى نصيبها التسويـف

وهى دنيا الشذوذ يرتفـع الجا　　هل فيها ، ويُستذلُ الحصيــفُ

بعيد عن الأسرار الجمالية

- ٣٩ -

مازلنا حتى الآن ندور حول شخصية شحاته ، ونعترف بأن هذا المنهج قد يبعد القارئ عن الأسرار الجمالية ، وعذرنا هنا أن الغذامى قد استهلك طاقته فى استخلاص نموذجه من أدب شحاته ، وتشعب به الحديث إلى أفكار فلسفية ولاهوتية ونفسية وشخصية ، وغير ذلك مما يبتعد عن البنية الفنية للنص .

وقد حاول أن يتدارك الأمر فى الفصول الثلاثة الأخيرة التى خصصها للجوانب الفنية ، فيما يقل عن تسعين صفحة من حجم الكتاب الذى يصل إلى ٣٤٨ من القطع الكبير .

وأقول عن قصد « فيما يقل » لأن هذه الصفحات ، وإن كانت تمتد من ٢٥٩ إلى ٣٤٣ ، إلا أنها لم تخلص تماماً للجوانب الفنية ، فقد استطرد فى شروح نظرية استبدت بمعظم هذه الصفحات ، ولم يتبق منها سوى خمسين صفحة للناحية الجمالية وعلى أحسن تقدير كما ذكرنا فى الفقرة / ٢٦ .

وهنا تبدو المفارقة ، فالغذامى منذ الصفحات الأولى يتبنى منهجاً يزعم أنه يتجاهل كل الاسقاطات التى هى خارج البنية الشكلية للنص الأدبى ، ولكن كتابه يسرف فى التجريد النظري من ناحية ، وفى اقتراح

نموذج فلسفى من ناحية ثانية ، ثم يأتي الحديث عن الجماليات في صفحات أخيرة منقطعة الصلة عن نموذجه في الخطيئة والتكفير من ناحية ثالثة .

على أية حال ، اختار الغذامى بين شعر شحاته كله ، ثلاث قصائد ليست هى أجمل ما فى شعره : -

١ - قصيدة « ياقلب مت ظمأ » ، وقد عقد لها فصلاً تحت عنوان «انفجار الصمت » .

٢ - قصيدة «جدة» وقد عقد لها فصلاً تحت عنوان «الموال الحجازى».

٣ - قصيدة « غادة بولاق » ، وقد عقد لها فصلاً تحت عنوان « الصوت المبحوح : تغريب المألوف » .

- ٤٠ -

وقد وقعت هذه النصوص الثلاثة تحت ما يمكن أن نسميه باستبداد المنهج (١) ، الذى اتخذ مظهرين عند الغذامى يتمحوران حول فكرتيه الرئيسيتين عن النصية والتناصية كما سبق أن ذكرنا (الفقرة /٢٩) .

---

(١) لن نقف طويلاً عند الأخطاء النحوية والصرفية فى كتاب الغذامى ، لأننى هنا معنى بمناقشة المنهج، ولكن لابد من الإشارة إلى خطأين صرفيين لايمكن ارجاعهما إلى المطبعة ، وهما :-

أ - ص ٢٨١ يذكر أن « خيالات » جمع تكسير ، ثم يرتب على هذا الخطأ أحكاماً فنية وهى أن هذه الصيغة قد استدعت جموع تكسير أخرى تؤدى إلى تناغم الإيقاع والحركة ، مع أن صيغة =

فالغذامي منذ الصفحات الأولى في كتابه ، يعلن أنه سيتبنى منهجاً ، مرة يسميه بالتشريحية ، وأخرى بالتفكيكية ، وهو في كل مرة يعني تفكيك النص إلى وحيدات صغيرة ، قد تكون هي الحرف ، ثم يركز على هذه الوحيدات .

= « خيالات » هي جمع مؤنث سالم .

ب - ص ٢٠٨ يورد الأبيات الثلاثة الأولى من قصيدة « جدة » ويرى أنها تحتوي على فعلين ، وعلى اسم فاعل واحد فقط ، ومن هنا فإن الحركة ، كما يرى في هذه الأبيات تأتي من منطلقات أخرى غير الجملة الفعلية ، وفي هذه المنطلقات ما يسميه « انطلاق المدى» وهو يعني بذلك الفصل بين المبتدأ والخبر بالظرف في الجملة « النهى بين شاطئيك غريق » ، وهو ينسى أن صيغ المبالغة التي تعمر بها الأبيات هي من اسماء الفاعلين مع المبالغة في الحدث ، فالغريق زيادة في الغرق ، والصاديات زيادة في الصدى ، وينسى أيضاً أن أسماء الفاعلين واسماء المفعولين وصيغ المبالغة ، وهي صيغ تعمر الأبيات الثلاثة تشترك مع الفعل في إفادة الحدث دون الزمن ، كما يقول الصرفيون ، فالأبيات مليئة بالحدث من خلال هذه الصيغ ، أما ما يتكلفه عن فكرة «انطلاق المدى » مثلاً ، فإن شحاته لم يفصل بين المبتدأ والخبر إلا بسبب « التصريع » ، وهي فكرة فنية موسيقية يهواها شحاته في كثير من قصائده .

إن هذا المنهج التفكيكى قد استبد بالغذامى ، وأوقعه فى أحكام جزئية ، حجبت عنه الرؤية الكلية ، فهو فى قصيدة « ياقلب مت ظمأ » يقف وقفة طويلة عند العنوان ، ويقف وقفة أطول عند الحرف الأول من العنوان .

فهو يتحدث طويلاً عن العنوان ، وتلمس فى حديثه شيئاً من التأثر بالمذاهب الحديثة فى النقد التشكيلي ، والتى تلغى فكرة العنوان ، فاللوحة أو التمثال لا يحتاجان إلى عنوان ، لأنهما وجود فكرى وتكوين وحضور ، إن وضع العنوان فى مثل هذه الحالة هو عملية عقلية ، تلخص « الحضور » فى بطاقة صغيرة قد تحمل كلمة أو كلمتين ، ولكنها لا تستطيع أن تحيط بالتكوين كوجود .

وهذا الحديث الطويل على الرغم من أهميته وعصريته ، قد يصدق على الفنون التشكيلية التى تساعدها مادتها الخام مثل الحجر والقماش على الحضور والوجود الماثل أمام العين ، ولكنه لن يصدق على فن مثل الشعر ، والذى تمثل الكلمة مادته الخام ، وهى مادة لها تاريخ طويل مع المعنى ، فضلاً عن أنها رمزية بحكم انتمائها إلى أسرة « اللغة » .

وقد ينطبق هذا الحديث على شاعر آخر غير شحاته ، ولكنه لن ينطبق أبداً على شحاته ، الذى لم يكن يهتم بوضع عناوين لقصائده ، إن قصيدة « يا قلب مت ظمأ » ، والتى اعتمد الغذامى عليها ، وراح يريق حديثاً فلسفياً تجريدياً حول هذا العنوان ، إن هذه القصيدة قد وردت فى ديوانه تحت عنوان آخر هو « المعاناة » (ص٣٤)، وإن قصيدته «غادة

بولاق » قد وردت تحت عناوين مختلفة ، كما ذكر الغذامى فى إحدى هوامشه (ص ٣٢٩) ، فمرة جاءت تحت عنوان « ياجارة النهر » ، ورابعة تحت عنوان « نفيسة » ، وكل هذا يدل على أن الحديث عن دلالة العنوان فى شعر شحاته ، واستنتاج بعض الأحكام الفنية من عنوان قصائده ، حديث لايعتمد على أساس علمي .

ثم يقف الغذامى بعد ذلك وقفة أطول عند الحرف الأول من العنوان، ويروح يتحدث بجلبة عما يسميه « الياء الشحاتية » (١) ، حديثاً يغلب عليه « استبداد المنهج » الذى يقود صاحبه إلى أخطاء معرفية ونحوية ، فهو يحاول أن يفسر حالات النداء فى القصيدة ، وهو يقدم على هذا التفسير محملاً بفكرته السابقة عن النموذج ، وهو يفترض أن النداء فى هذه القصيدة يتطور من حالة الآخر إلى حالة الذات ، وهو يعتمد فى هذا الافتراض على خطأ نحوى ، مفاده أن حالة النداء الأولى فى القصيدة جاءت نكرة « يا قلب غرك من ماضيك رونقه » ، وأن حالة النداء الأخيرة قد وردت معرفة « والماء ، لا ماء ، ياقلبى فمت ظمأ » ، وأن هذا يدل على حالة تحول عند الشاعر من التركيز على الآخر ، أى آخر،إلى التركيز على نفسه من خلال تعريف النكرة بضمير المتكلم « ومن

---

(١) يمكن أن يصنف هذا الحديث تحت عنوان ما يسميه البلاغيون باستخدام صيغة النداء فى غير معناها الأصلى ، وذلك فى حالات كثيرة ، وذكر الدكتور بدوى طبانه بعضا منها فى كتابه « معجم البلاغة العربية ٢/٨٧١.

هنا جاءت أدواته الفنية متحولة من ارتباطها السابق مع الآخر، إلى ارتباط جديد مع الذات الداخلية ، فتلاحمت مع القلب الذى جاء منكراً فى الأول أى مجرد قلب ، ولكنه يتعمق أخيراً فيصبح : قلبى ، يا قلبى ، وبذلك يتم الانكماش المطلق داخل الذات ، وينحسر مدى الشاعر من الحياة ، ليغلق أبواب نفسه ، ليدعوها للموت :لا ماء يا قلبى فمت ظمأ ، وتتحقق بذلك فلسفة الشاعر فى أنه (لا شئ يعطى تفسيراً تاماً للحياة غير الموت) ، وبذلك بعد أن وجد النموذج نفسه فى متاهة ضائعة ، ورأى مكانه فى هذه المتاهة يأخذ بالضيق ، مثلما أخذ ظله بالانحسار » (ص ٢٦٨) .

إن هذا التحليل تعسفى ، فهو يعتمد ، من ناحية ، على تتبع «الياء» فى سياق قصائد أخرى عند شحاته ، دون أن نعرف تاريخ كل قصيدة ، حتى يمكن أن نتحدث عن تطور تاريخى من مرحلة إلى مرحلة، ومن ناحية ثانية فإن حالة النداء الأولى « يا قلب » ، هى مما يسميه النحاة بالنكرة المقصودة ، وهى لا تعنى قلباً نكرة « مجرد قلب » ، بل تعنى قلباً معيناً هو قلبه ، وهى لا تفيد العمومية بل تفيد الخصوصية ، مثلها مثل المعرفة ، وهى من أجل ذلك تأخذ فى الإعراب أحكام العلم ، فتبنى على الضم فى حالة الإفراد ، ولا تختلف دلالتها فى هذه الحالة عن دلالة المعرفة، ولا يبرر هذا الحديث الطويل عن التحول من مرحلة الآخر إلى مرحلة الانكماش ، لولا استبداد المنهج الذى يلوى عنق النحو ، ويودى بالأكاديمية ، التى لا تحكم بفكرة التطور من مرحلة إلى مرحلة ،

إلا بعد تتبع تاريخي شاق ومحدد، ولا يتستر وراء عبارات كبيرة ومطاطة. وكانت النتيجة لمثل هذا التفكيك الجزئى ، أن تشرذمت القصيدة ، وتحولت إلى شظايا صغيرة تحجب الرؤية الكلية .

وقد عاب النقاد المعاصرون على البلاغة التقليدية ، وقوعها فى أسر أحكام جزئية ، واهتمامها بالتشبيه أو الاستعارة أو المحسن البديعي ، دون أن يصحب ذلك نظرة كلية حول القصيدة ، وقد عادت هذه الأحكام الجزئية تطل علينا من جديد تحت عناوين براقة هى « التفكيكية » أو « التحليلية » ، وفى ثوب عصرى نعتبره فتحاً فى ميدان النقد الأدبى.

حقاً ، تحدث الغذامى عما سماه « مدار الأثر » فى هذه القصيدة، وهو حديث يمكن أن يؤسس من خلاله النظرة الكلية بعد حديثه الطويل عن النظرة التفكيكية ، ولكن حديثه عن « مدار الأثر » جاء عاماً ومجرداً ، ولم تنل القصيدة منه سوى بضعة أسطر لاتفيد شيئاً ، وهى بالتمام والكمال « ولو عدنا الآن إلى القصيدة بهذه الروح ، وقرأناها لا كمعنى ، وإنما كنص ذى إشارات تتحرك حسب سياق ينتظمها بمحاور مطلقة ، وتركنا ذلك ينساب فى نفوسنا سامحين لايقاع القصيدة ولحركيتها لتطلق نفوسنا، فإذا ما انطلقت النفوس ، وسبحت فى فضاء ربها ، فإن كل ما يقدح فى مخيلتها وما يتصور لها يصبح شعرا ممتدا للتجربة ذاتها غير خارجي عنها ، وليس بطارئ عليها ، وإنما هو من صلبها ، وهذا هو الأثر ، وهذه هى القصيدة » (ص ٢٨٩) .

- ٤١ -

أما التناصية فقد أوقعته فى خطأ منهجى آخر ، وهو الانحياز لموضوعه .

فالتناصية جاءت فى مصادرها الغربية التى نقل عنها الغذامى كاستدراك على النصية التى يمكن أن تحصر القارئ فى بعد آنى ، ومن هنا أضافت التناصية بعداً تاريخياً ، قد سميناه من قبل بالتراث (الفقرة /٢٩) ، فالفكرة اذن فى مصادرها تعنى هضم التراث وتحويله إلى لبنة داخل النص ، بحيث لايمكن تمييزه عن النص .

والتناصية بهذا المفهوم تعنى أن الأخير لايكرر الأول ، وإلا أصبح نسخة مشابهة تقل فى الأهمية عن النسخة الأولى ، والنسخة الأولى أصلية ، ومبتكرة قد أضافت فى حينها إلى عصرها ، أما الأخيرة فهى مقلدة ، صورة ممسوخة لشخص قد وقع تحت سيطرة الأجداد ، تماماً مثل سكان مدينة الموتى فى مسرحية سارتر « الذباب » ، والذى تحولوا إلى جزء من الأموات ، لا يستطيعون ، ولا يودون الفكاك من سيطرة أرواح الأجداد ، لولا شجاعة « أورست » ، التى أنقذتهم من تلك اللعنة القاتلة ، أو قل ، بعبارة أخرى ، هى مثل جثة الأب فى قصة يوسف ادريس ، حملها فى سيارته واحتفظ بها بدلاً من أن يدفنها ، حتى تعفنت وفاضت رائحتها ، ولم يملك شجاعة أورست فيتخلص منها كتكوين

مادى ، ليحتفظ بروحها كملهمة له فى مسيرته الجديدة .

فهناك إذن فرق كبير بين الاستئناس بأرواح السابقين ، وبين تقمص ارواح السابقين .

التناصية بالمعنى الأول بعد تاريخى يضيف إلى البعد الآنى ، ولكنها بالمعنى الآخر هى نوع من السرقات الأدبية بمعناها المذموم .

وقد وقع الغذامى تحت سيطرة « التناصية » بمعناها الأول ، وهو يحلل قصيدة شحاته « غادة بولاق » كامتداد لقصيدة الشريف الرضى «ياظبية البان ترعى فى خمائله » ، فأحال كل تقليد وكل تكرار فى قصيدة شحاته إلى نوع من التناصية ، تستلهم النصوص السابقة ، وتستأنس بأرواح الأجداد ، إنه يقبل على نص شحاته وهو محمل بمنهج سابق ، فاستبد به المنهج ، واستبد هو بالنص واحاله إلى مجموعة اجتهادات واسقاطات بعيدة عن بنيته الفنية .

إن قصيدة « غادة بولاق » فى حد ذاتها وبعيداً عن استبداد المنهج هى قصيدة طويلة مترهلة ، تتكرر فيها المعانى ، وتكثر الاستطرادات، وتزدحم بالأنوات المشحونة التى تثير الانفعال كأنوات الاستفهامات ، وبكثرة النداءات المباشرة التى تحول بين القارئ ونفسه ، وتأتى نهايتها فتحدُّ من زخم التجربة ، إن البيت الأخير يأتى فيطيح بالبناء الفنى ، ويكسر حدة الانفعال ، فكل ما مر به من معاناة هو مجرد صدفة كان يمكن أن يتوقاها : –

ما كنت ياقدرى العاتى سوى امرأة   ممن مررن بقلبى لو توقاك

والقصيدة بهذه المباشرة والتكرارية والتقليد ، تقل بكثير عن قصيدة الشريف الرضى التى تأتى محبوكة ، قليلة الأبيات ، توحى أكثر مما تنص ، وعباراتها مريشة ترتفع بالمرء إلى فوق بعيداً عن الانفعال المباشر أو الحياة اليومية ، ومفرداتها محملة بعبق الطبيعة ، تخرج عن قاموسها عبر إشارات فنية ، تحيل التجربة إلى لحظة تصوف فى محراب الفن والجمال والطبيعة .

ولكن كل هذا يغيب عن الغذامى ، لأنه أقبل على النص وهو محمل بمنهج سابق ، أوقعه فى انحياز مقيت جعله يرى فى شعر شحاته كل ابتكار ، فإذا أكثر من النداءات التى تصل إلى نحو ستة وعشرين نداء ، فإن هذا يعد عددا تناصياً لجملة النداء الواحدة عند الشريف الرضى ، ويدل على الانفتاح والانشراح على حد قوله ، وإذا ما كرر شحاته ستا وعشرين قافية من بين تسع وتسعين ، فإن هذا يدل على التناصية التى تمتد إلى جذور تاريخية .

وتكون النتيجة ان يبرر الغذامى كل شئ عن شحاته حتى ولو كان لا يحتمل التبرير ، فالتصريع عنده مبرر، وتأخير النداء مبرر ، والسرقة من الشعراء الآخرين مبررة، والتكرار و المباشرة وكثرة النداءات والاستفهامات مبررة ، وتمثل قصيدته فتحا جديداً بين الشعراء ، حتى لو كانوا فى منزلة المتنبئ وامرئ القيس والشريف الرضى وابن زيدون وشوقى « وبذا يقف نص شحاته كفاتحة لمداخلات متعددة ، وتأتى من مداخل متباينة ، لتتلاقى مع نصوص كانت بعيدة عنها ، فألف بينها

جميعها نص واحد ، هو قصيدة « غادة بولاق » التى صارت تمدداً لقصيدة « ياطبية البان » وواسطة لمداخلات مع نصوص أخر سواها ، وهذه إضافة للقصيدة الأولى واحياء لها ، وإعادة لإنشائها من جديد فى ذهن المتلقى ، وهذا هو (إعادة الرؤية) أى إبداع النص من بين آلاف النصوص ، وتشكيلها برؤية جديدة تتيح مجالاً لنصوص أخرى جديدة ، كى تنبثق من قلب هذا النص ، ليبقى الأدب دائماً حياً نابضاً بالحياة ، والتجدد ، ولا يركن إلى سبات يميته ويجمده » (ص٣٤٣) .

ومن هنا وقع الغذامى فى اغتراب آخر ، فإذا قلنا من قبل فى الفقرة /٣٧ إنه قد اغترب عن بيئته ونفسه ، فإننا نضيف الآن « وعن ذوقه أيضاً » فهو لم يصافح القصيدة مباشرة حتى تأنس إليه وتبوح له بأسرارها ، بل حالت بينه وبينها مناهج مستبدة من أقوال الآخرين .

وهذا الاغتراب أشد أنواع الاغتراب ، لأنه يمس وجدان الإنسان .

– ٤٢ –

إن خير منهج فى النقد هو ألا يكون لك منهج .

وهذا لا يعنى أن الأمر فوضى « سداح مداح » .

ولكن يعنى أن النقد الأدبى هو ابداع ، ولن يكون هناك إبداع إلا إذا تخلص المبدع من ثقل الآخرين ، وأصغى لنداءاته الخاصة .

ولن يكون هناك نقد أيضاً ، إلا إذا تخلص الناقد من استبداد المناهج ، والتقى بالنص مباشرة ، يستكشف دلالاته ، ويصغى إلى اشاراته ، ويتوحد بحركته الفنية .

ثم تأتى بعد ذلك الخطوة الثانية ، وهو الوعى بهذه الحركة ، ومتابعة سيرها ، وتقويم ذلك السير ، ثم وضع كل ذلك فى لغة نقدية علمية .

فالنقد كما أنه ابداع ، فهو أيضاً وعى .

وهنا المعادلة الصعبة بين الوعى والابداع ، ولن تحل هذه المعادلة إلا إذا تحول الوعى إلى جزء من العملية الفنية بمعنى أنه لايظل وعياً متيقظاً ، يردد آراء الآخرين ، ويحفظ الكثير من الاقتباسات ، ويسرف فى وضع الجداول والأشكال ، بل يطرح كل ذلك ، لتبقى فى النهاية الترسبات الأخيرة ، التى تضاف إلى تركيبة الناقد ، وتوجه موهبته الفنية، فالناقد كما قال أحد النقاد ، هو كالليث يتكون من عدة خراف مهضومة ، ولو ظلت هذه الخراف داخل الناقد دون هضم ، فإنها ستعوق عملية التمثيل وتحول الناقد إلى مجموعة خراف تصيح « ماء ، ماء » أما إذا تحولت إلى ذرات داخل الليث فإنها تكسبه حيوية وبقاء .

ومن هنا فإن العبارة السابقة « إن خير منهج فى النقد هو ألا يكون لك منهج » ، يمكن أن نضيف إليها على ضوء ما سبق « بشرط أن تستوعب كل المناهج ثم تسقطها من عقلك المتيقظ » .

ومن هنا فالناقد لا يخاصم المنهج الاجتماعى ، أو منهج التحليل النفسى ، أو منهج البنيوية ، بل يستوعب كل هذه المناهج ثم يطرحها من ذاكرته الواعية ، ثم يقبل بعد ذلك على النص متخففاً من كل شئ ما عدا موهبته ووعيه المغموس فى الموهبة ، فيعايش البنية الفنية ، ويتفهم

إشاراتها الاجتماعية والنفسية والمعرفية .

ولا يعنى هذا أيضاً أن الناقد مشغول باصطياد الإشارات الاجتماعية والنفسية والمعرفية ، وإلا وقع تحت استبداد من نوع جديد ، بعد أن رفضنا كافة الاستبدادات فى مجال الفن ، حتى لو تسترت تحت رداء المناهج العلمية الحديثة .

إن الإشارات الاجتماعية أو النفسية أو المعرفية ، لا يركز عليها الناقد كمعلومة منفصلة ، ولكن ينظر إليها كشئ داخل النص ، بعد أن تخلصت من دلالاتها الأولى الوضعية ، لتكون لها دلالة جديدة فى سياق النص .

وربما كانت كلمة « تخلصت » غير دقيقة ، وأفضل منها كلمة «جمدّت » الدلالات الأولى بصفة موقوتة ، تسمح لدلالات جديدة تتأسس عليها ، وتنبثق من خلالها ، والدلالات الجديدة لا تتعارض مع الدلالات الأولى ولا تنفيها ولا تفترض صراعاً معها ، بل هى تقيم عليها بناء فنياً، يستخدمها وينطلق منها ، فهى مادته الخام كالحجر للنحات والقماشة للرسام .

إن الدلالات اللغوية ، سواء كانت اجتماعية أو نفسية ، لا يمكن التخلص منها تماماً ، مادمنا فى عالم اللغة الذى يجعل فى المفردات رموزاً ، وكل ما يمكن هو وضع هذه الدلالات داخل سياق فنى ، يثير المتعة ، ويكسب المعرفة ثوباً جميلاً .

وقد لا يفهم البعض فى تشبيه الثوب الجميل ، إننا إزاء شيء

خارجى يطرح على المعرفة ، لأننى أعنى بالثوب الجميل هنا هو البنية الفنية ، التى تمتص الدلالات المعرفية فتحيلها إلى سياق جديد ، وهنا نلتقى فى طريقنا مع البنائيين الذين يركزون على العمل الأدبى كنسيج أو صبغ أو تصوير ، ولكن دون أن نقع فى استبداد منهج على حساب منهج آخر ، فمادمنا قد رفضنا عبودية المناهج ، فإن هذا سوف يؤدى إلى أن تكون كل المناهج فى خدمتنا .

وبهذا المنهج الذى يعنى ألا يكون لك منهج ، يمكن أن نقدم قراءة ثانية فى أشعار شحاته ، بعد تلك القراءة الأولى التى قدمها الغذامى من خلال المنهج البنائى التشريحى ، وانتهى فيها إلى انحياز تام نحو موضوعه .

حمزة شحاته
ورمز الليل

- ٤٣ -

البداية سوف تكون من شعر شحاته ، وسوف يحاول الناقد أن يقيم علاقة حميمة مع هذا الشعر ، دون أن يثقل نفسه بمنهج مسبق بينه وبين لغة الشعر ، فقط سوف يعتمد على موهبته ، وسوف يعيد خلق هذا الشعر داخله ، ويضيف إليه وعيه المكتسب الذى يرصد عملية الخلق الجديدة لحظة بلحظة ، ثم فى النهاية يسجل ملاحظاته فيما إذا كان الشاعر قد استعجل عملية الخلق ، وألقى بجنينه غير مكتمل الملامح ، أو ربما كان الأمر على العكس .

الشاعر حمزة شحاته مغرم برمز الليل ، وقد اتخذه لقبا له فى صراعه مع الشاعر محمد حسن عواد (ص ٢٤٧) ، وقد جاءت بعض قصائده تحمل كلمة الليل فى عنوانها مثل : ياليل (ص ٤٧) ، اقبل الليل (ص ٦٥) ، الليل والشاعر (ص ٢٨٣) .

ورمز الليل عند شحاته مسطح لايعكس فلسفة ولا موقفا ، فليلُه أقرب إلى ليل المراهقين ، الذين يبكون ويصرخون ، وقد يسجلون عذاباتهم على هيئة رسالة ، أو موضوع إنشاء ، أو حتى قصيدة شعر مليئة بأدوات النداء والاستغاثة والندبة والتعجب والتحسر ، وبمفردات عن الهوى والقيد والظمأ والحرمان، وبنبرة شكوى أو استعتاب أو استعطاف

وربما كانت رباعيات شحاته « ياليل » هى صورة لهذا الرمز المسطح ، فالشاعر هنا ناقم يرسل زفراته مشحونة بأدوات النداء والاستصراخ ، وبمفردات عن الشكوى والأنين والندب ، وتنتهى كل رباعية بشطرتين ، تلخصان المغزى ، وتهيبان بالشباب ، وتحولان المعانى إلى معان خطابية لا تنتمى إلى الشعر ، وذلك مثل : ـ

والبدر ليس كعهده

واهاً لماضى عهده

يَرْوِى به زهر الشباب

وقد ذوى زهر الشباب

يتكالبون على الحياةْ

وموتهم عين الحياةْ

أو تلك ثائرة الشبابْ

أف لثائرة الشبابْ

وهنا يمكن أن أستعين بالمنهج الاجتماعي أو النفسى كتفسير لهذه القصيدة ، ولكن التفسير هنا قد أتى متأخراً بعد أن سجل الناقد ملاحظاته ، ولم يأت قبل القراءة المباشرة ، فيحول القصيدة إلى اسقاطات قبلية .

ذكرنا من قبل فى الفقرة / ٣٨ أن شخصية شحاته تخلو من الموقف الفلسفى والرؤية المنسقة ، وذكرنا أيضاً أنه انتهى إلى السكون إزاء الضغوط الخارجية ، ولم يكن يملك من البنيان النفسي ما يدفعه إلى

المقاومة حتى النهاية .

وقد انعكست هذه الشخصية على رمز الليل ، فجاء يخلو من الموقف الفلسفى ، ويصول فى كل ميدان ، ففى قصيدته « الليل والشاعر» يتحدث عن الليل عند الشاعر والفيلسوف والعاشق والمعذب ، وكأن المطلوب منه أن يحصى كل الطوائف ، وان يسرد « فوائد الليل » فافتقدت القصيدة الرؤية الكلية ، التى تنعكس على مفرداتها وصورها ، وتحيلها إلى كلٍّ متّسق .

- ٤٤ -

ولم يقف الأمر عند رمز الليل ، بل تجاوزه إلى معظم قصائد شحاته ، ولا أستثنى منها تلك القصائد الثلاث ، التى حللها الغذامى فى فصوله الأخيرة ، وقلت عنها فى الفقرة /٣٩ بأنها لا تمثل خير شعره .

يبدأ شحاته ، عادة ، معظم قصائده بداية موفقة ، خلال بيت غالباً ما يكون مصرعا حسن التقسيم ، يثير ايقاعا موسيقياً لافتا ، وقد تمتد هذه البداية خلال بيتين أو ثلاثة لاتزيد ، إذ سرعان ما يخبو نفس الشاعر ، وتقل حيويته ، ويصاب بالفتور والتلكؤ ، والدخول فى منحنيات تحيل القصيدة إلى مجتمعات شتى ، إن صح هذا التعبير .

إن البداية الموفقة تعكس موهبة الشاعر ، ولكن شحاته لم يدخل فى صراع مع أدواته ، يتكافأ مع موهبته المتدفقة ، كما أنه لم يدخل فى صراع مع مجتمعه ، ومن هنا لم يحتمل معاناة القصيدة طويلاً ، وآثر أن يقذفها بسرعة ، فبدت عليها علائم عدم النضج ، أو ما يسمونه فى علم الأجنة بالبَسْر الخَلْقى ، و الذى يتخذ مظاهر عديدة فى شعر شحاته ، يمكن أن نرصد بعضها فيما يلى :

أ) تترهل القصيدة عنده ، وتصبح كالطفل الرخو الذى لما تتكامل عظامه بعد ، فتكثر فيها المعانى ، وتترادف الفقرات دون رابط

سوى الربط العام الذى يعبر عنه العنوان .

فقصيدته « لا تقولى أهواك » ص ٤٩ ، تدور حول معنى واحد ، وهو لحظة وداع لايأسى عليها الشاعر ، ولكن المؤلف يدور حول هذا المعنى فى نحو تسعة وسبعين بيتاً ، تستطيل فيها القصيدة وتتفرع ، ويكرر عبارة « لا تقولى أهواك » نحوا من تسع مرات ، وعقب كل مرة يذكر من المعانى ما يمكن أن يقدم أو يؤخر ، دون أن تفقد القصيدة هويتها ، لأنها أساساً تفتقد الرؤية المحورية .

ب - لم يدخل الشاعر فى صراع مع عبارته ، فينقيها ويبلورها ويجعلها محددة ، ومن هنا وقعت مفرداته وجمله فى حالة غير شعرية ، قد تكون سردية جافة ، أو متكلفة قلقة ، أو مباشرة أو وغطية ،أو نمطية ، ولكنها على أى حال توحى بأن الشاعر لم يقلق من أجل أدواته، وأنه احياناً قد وضعها من باب « سد الخانة » لاتمام وزن أو قافية ، ونشير إلى بعض الأمثلة المقتطعة من قصائده المتناثرة خلال الديوان :ـ

فاعرفى ياحبيبة الأمس أن الحب نجوى ونشوة وشعورُ

وحنين إلى السكينة يستلهم ألحانها الحجى والضميرُ

(ص ٤٩) .

والمروءات تقتضى بمساعى الجود صيتا على الرياء - ونفعاً

والعبادات ترتدى مظهر الخير على أفظع المناكر درِعاً

(ص ٥١)

مأتم للحياة لم يجنه المو تُ ، ولكن جنَته أم لعوبُ

ثم مـاذا ؟ أأنت صادقة الدمْـــع وماضيك بالدموع يصوبُ

(ص ٩٦)

وأفقت من حُلُمْى الجميل

على الحقيقة

وهىْ كابوسُ ثقيلْ

(ص ٩٩)

سعاد ، عيناك يحـيرتان .. فاضتا

بكل ما فى فتنة الربيع من مفاتن الحياة

وكل ما فى روعة الشباب ، من ذخائر الشباب

وكل مـالايعرف الشبـاب من دوافع الحيـاة .. فى خـوالج الشبـاب

(ص١٠٣)

قصة عمر ، جاوز الشباب ، بل أضاعهُ

فى تيه مَسراهُ .. الى مصيره

(ص ١٠٤)

انطوى ماضىّ فى الحب ظلاماً ، وضيـاء

ومسرات ، وآلاما ، وغدرا ، ووفاء

وقطوباً ، وابتساماً، وبعاداً ، ولقاء

(ص ١٣٥)

- ٤٥ -

لفـتت الأسطـورة نظر شـحـاتـه ، وجـاءت عنوانا لبـعض قـصـائده ، مـثل «إيزيـس » (ص ١٢٧) ، و« أبـيـس » (ص ١٨٦) وأشـــار فى ثنايا شعره إلى الكثير من الأساطير الإغريقية والشرقية .

إن الأسطورة كإنجـاز للقـصـيـدة الحـديثـة ، هـى قناع يجـر وراءه تداعيات تاريخية ، متداخلة ومعقدة ، وليست هى مجرد حلية تلقى على القصيدة كرداء خارجى ، انها تلتحم مع بنية القصيدة ، وتثير نكهة تاريخية ، لا تستطيعها المفردات العادية ، وتتمدد داخل القصيدة وتخلق جـواً أسطورياً يشكل بنيـة القـصـيـدة ، فـالأسطورة تخلق القـصـيـدة ، والقصيدة تحيى الأسطورة ، فى جدلية لايمكن الفصل فيها بين القصيدة والأسطورة .

إن اسـتـخـدام إيزيس أو أبيس كـرمـزين أسطوريين ، يعنى بعث اللحظة التاريخية بكل ملابساتها الفرعونية ، وتتحول كلمة مثل ايزيس إلى مـجـرد مـفـتـاح ينطلق منه الشـاعـر إلى عـالم الأسطورة ، هـى كـالزر الصـغـيـر يديره صـاحب شـاشـة العرض ، فـتـتـوالى الصـور مـتـتـابعـة ومتلاحقة، إن الكلمة الواحدة تغنى عن كافة التفصيلات ، لأنها تستدعى فى الذهن كل الملابسات والصور .

ولا يكفي هذا ، لأن الأسطورة تعني أيضاً قراءة معاصرة للشاعر، فهو لايوردها كسرد تاريخي ، أو معلومة معرفية ، بل يحملها وجهة نظر جديدة ، تتأسس على الأسطورة وتختلف عنها ، وتبدو في النهاية شيئاً جديداً ينسب إلى الشاعر ، وإن كان يعتمد على ملابسات تاريخية ، إن توفيق الحكيم في مسرحيته « شهر زاد » يثير الجو التاريخي ، ويستدعي الصور الخيالية ، ليتخذ من « شهر زاد » رمزاً إلى قضايا تشير إلى الفن كعملية تطهير ، يتخلص فيها الإنسان من العقد والشر والتجارب المريرة ، إن شهر زاد الحكيم تختلف عن شهر زاد ألف ليلة وليلة ، وإن كانت تحمل اسمها .

ولكن شحاته يقف عند عتبات التوظيف الخارجي للأسطورة ، ولم يدخل معها في صراع كأداة فنية ، حتى تلين ، وتصبح جزءاً من بنية القصيدة لا يستطيع القارئ أن ينتزعها من نسيج القصيدة كرداء خارجي .

ومن هنا نراه يعدد بعض الأساطير في قصائده ، فقط ليظهر براعته في معرفة هذه الأساطير ، وأنه يستطيع أن يسرد الكثير من عناوين الأساطير التي وردت عن الأمم المختلفة ، وذلك مثل قوله في قصيدة « الليل والشاعر » :

سامرتُ «أو تيرب » على عودها	تسكب في أذنيك تَحْنانَهْ
ألقتُ « أراتوسُ »على وقعْه	من شعرِها البارع فتانَه
ينسى « كيوبيدُ » له قوسه	ويزدري « فويبوس » شيطانه

ومن هنا لم تتوظف الأسطورة فنياً عند شحاته ، وجاءت كالبطاقة الخارجية تحمل مجرد اسم أو عنوان للقصيدة ، إن كلمة « ايزيس » تتساوى مع كلمة نفيسة وغيرها من أعلام وردت فى شعره ، وإن كلمة «أبيس » تتساوى مع كلمة عجل أوتيس ، فالشاعر لم يستطع أن يجر التداعيات التاريخية وأن يثير الجو التراثى ، وأن يمنح القصيدة خصوصية تتناسب مع خصوصية الأسطورة المستخدمة ، فوقفت الكلمة كالشوكة فى الزور ، ولم تتفاعل مع بنية القصيدة .

فإيزيس فى قصيدته هى مجرد فتاة ، يخاطبها الشاعر فى أول قصيدته ويقول :

ياحلمىَ الكبير

ياأمنية الشباب

يا أمل الطفولة

ياقصتى التى

مازلت منذ عشتُها

ابحث فى آلامها

أبحث عن ختامها سُدىً

وأبيس يتحول إلى مرادف لكلمة العجل أو التيس ، فهو رمز خارجى يقوم على فكرة التشبيه ، ولا يتخلل بنية القصيدة ، انه يأتى ابتداء من البيت رقم ٩٧ ، ليعنى به الشاعر رمزاً إلى حاكم غبى ، وهو رمز قريب المأتى ، يعبر عنه الشاعر فى أبيات ناقمة ، تعكس انفعالاته

الحادة ، فيقول :ـ

أيها السابحون فى لجج الوهْـــم ، أفيقوا من غمرة الإغفـــاء
وضعوا العجل حيث يكدح فى الغيــط ذليل القرنين فى استخذاء

—

وكذا أنت يا أبيس ثقيل الـــخطوْ ، فيما ابتدعت من أخطـاء
الخُوار الطويل آيتك الكبــــ ري تناجى بها هوى الدَّهْماءِ

—

لم لم يلزموك مأواك فى الغيـــ ط ، لتشقى بالحرث والإرواء
لم لم يثقلواك بالنِّير والحبْـــ ل ، قيادا ، يصونُ حق الأداء

إن الأسطورة عند شحاته افتقدت بعدها التاريخى ، وافتقدت أيضا قراءته الخاصة ، التى تضيف إلى البعد التاريخي بعداً معاصراً ، يضاف بدوره إلى تاريخ الأسطورة ، التى تتحدى الزمن لأنها تتأول مع كل زمن ومع كل قراءة جادة ، إن الاسطورة عنده أصبحت مجرد كلمات تضاف للاستعراض واكتفى الشاعر بهذه الرؤية ، ولم يغامر مع أداته ، واكتفى من الغنيمة بالإياب .

- ٤٦ -

يحتوى ديوان شحاته على قسم عن الملاحم وردت فيه عناوين مثل « الملحمة الكبرى » و« الملحمة » ، وقال الشاعر وهو يقدم إحدى هذه القصائد : « الحياة ملحمة كبرى فى شتى مظاهرها المعنوية والمادية ، وهل الحياة حياة إلا بهذا الصراع بين الموجودات ، منظورة ومدركة ؟ فهذه القصيدة تمثل فى ثوب القصة ملحمة تخيلية بين عناصر الكون (التراب والهواء والماء والنار) ، تتم فيها الغلبة للعاصف رمز الهواء على البحر رمز الماء » (ص ٢٥٤) .

الملحمة ، كجنس أدبى ، تحمل بصمات الإنسان الأول ، فى صراعه ضد القدر أو الطبيعة ، ومن خلال تكنيك فنى خاص ، لا هو بالمسرحية ولا هو بالرواية ، بل هو جنس مستقل له مواصفاته الخاصة التى تبرر جو المبالغة والتهويل والرومانسية ، وتصور الإنسان الأول وهو يخطو على وجه الأرض يتصارع مع أشياء حوله ، تبدو غامضة وقوية ، ينهزم الإنسان أمامها كما هو الحال فى التراجيديا الاغريقية .

ويأتى الفنان المعاصر فيستوحى هذا الإطار البدائى ، ويمنحه تفسيرا جديداً ، وقد يركز على العنصر الإنسانى فى صراعه مع القدر ، وقد يعدل الهرم المقلوب فيجعل الصراع ضد قوى اجتماعية محددة ،

بديلاً عن الصراع ضد قوى ميتافزيقية عليا ، وقد ينتصر الإنسان فى صراعه ، ولكن كل ذلك يحمل خصوصية الفنان الحديث ، ويتحول العمل الفنى على يديه إلى وجود خاص ، ينتسب إلى إنسان هو الفنان ، أكثر مما ينسب إلى قوة ملحمية عاتية ، تصارع قوة غير مفهومة ولا محددة .

ولعل شحاته قد تلقى من أفواه المثقفين تعبير « ملحمة » ، أو لعله سمع عنها خلال اجهزة الإعلام ، ثم وقف عند ذلك ولم يتعب نفسه فى الكشف عن ملامح هذا الجنس الأدبى ، واستغلال امكاناته الفنية بما يحمله من ثقل تاريخى يحمل بصمات الإنسان الأول ، ثم يوظف هذا الثقل فى رؤية فنية معاصرة .

ومن هنا نراه يقف عند السطح ، ويكتفى بترديد هذه الكلمة ، التى تتخلص عنده من ثقلها التاريخى المتراكم ، لتتحول إلى معنى صغير يدور حول معاركه الأدبية مع محمد حسن عواد ، ويتخذ له فى هذه المعارك رمز الليل ، مقابل رمز أبوللو عند عواد ، وهو رمز يقوم على فكرة التشبيه دون أن يتجاوزها إلى توظيف فنى، يحول القصيدة كلها من وجهها الهجائى إلى قصيدة رمزية فى صورها ومواقفها وايحاءاتها ، ومن ثم فقدت ملاحمه مع عواد ان صح هذا التعبير ، ذلك الجو الميتافزيقى ، وتحولت إلى مجرد هجاء بين متخاصمين ، مما نراه كثيراً فى القصيدة الغنائية فى شعرنا العربى ، وخاصة فى نقائض جرير والفرزدق ، وبعبارة أخرى أكثر صراحة : إن قصائد شحاته وعواد يمكن ان تنسب إلى النقائض بمفهومها العربى الشائع ، أكثر مما تنسب إلى

الملاحم بمفهومها الميتافزيقى التاريخي .

وقد تتحول الملحمة عند شحاته إلى مجرد حوار بين عناصر الكون الأربعة ، وقد يتنبه فى هذا الحوار إلى فكرة الصراع فى الكون ، ولكنه لا يرتفع به إلى جوه الميتافزيقى ، ويصبح مجرد حواريات ، تقترب مما هو معروف فى كتب المطالعة والقراءة ، من حواريات بين الماء والهواء ، أو بين السكر والملح ، أو بين القطار والطائرة ، وكل طرف يحاول أن ينتصر على الآخر ، فى جو من الصراع ساذج ، لا يصل إلى هذا الإطار الفلسفى ، الذى يتصارع فيه الإنسان مع قوى مجهولة ، وقد يسقط ولكنه يحاول من جديد .

وغير ذلك من ظواهر تدل متضافرة على أن شعر شحاته هو صورة لشخصيته ، والأسلوب هو الرجل كما يقال ، يحوم ولا يرد ، يتطلع ولا يقتحم ، يطرق الباب ولا يلج ، يحمحم ولا يجول .

فراش وجليد
وفكرة النصية

- ٤٧ -

ولا يعنى ما سبق أننى أخلص للمنهج الاجتماعى أو النفسي ، وإلا وقعت تحت نوع آخر من استبداد المنهج يحجب الرؤية الجمالية ، ولكن يعنى أننى أبدأ من النص ، ثم أحاول أن أضئ اشاراته الجمالية بتفسيرات اجتماعية أو نفسية ، وهى تفسيرات « موقوته » ، تأتى فى لحظتها وعند اللزوم ، ثم يطرحها الناقد ليتعامل مع النص ، ويحاول اضاءته من جديد ، من خلال موهبة تغريها بؤر الجمال ، ومن خلال وعى قد تراكم نتيجة قراءات مختلفة ، ويستطيع أن يعبر عن هذه البؤر .

إن التقيد بمنهج واحد فى النقد هو نوع من العبودية ، تخمد الموهبة الفنية عند الناقد ، وإن الانطلاق من النص مع الإفادة من كل المناهج تعنى ثقة الناقد فى موهبته ، فهو لايخشى الفوضى أو الانزلاق ، لأنه ينطلق من ارضية ثابته وهو النص كميدان لعمله لا يتعداه ، وهو يعتمد على موهبة فنية مدربة تلتقط الإشارات من المرسل ، ثم تخرج هذه الإشارات فى شفره متكاملة ، تفسر وتقوم وتوجه .

وقد أخلص الغذامى لمنهج التشريحية ، فكانت النتيجة أن شاعره (شحاته) يفوق الأوائل والأواخر ، ولو أننى أخلصت للمنهج الاجتماعى النفسى لبدا شحاته متردداً لا يقدم شيئاً ، وكلا الأمرين تطرف يبعدان

عن النظرة المتكاملة .

وهنا نواصل ابتداء من هذه الفقرة مسيرتنا مع شعر شحاته ، ونقف وقفة خاصة عند قصيدتين له ، هما :

١ - فراش وجليد (ص ١٢٠)

٢ - بين صديقين (ص ٣١٩)

ولم يكن الوقوف عند هاتين القصيدتين لغرض تطبيق منهج بنائى أو تشريحى ، أو اجتماعى ، أو نفسى ، ولكن لأنهما استثارتا الحاسة النقدية ، بسبب تميزهما بين الكثير من قصائد شحاته .

كان هذا أول الأمر ؛ البداية من النص ، ثم مغازلته لأن لديه مناطق جذب تستحق المغازلة ، ثم تأتى الخطوة الثانية متمثلة فى محاولة التعبير عن هذه المغازلة مع النص ، ولا بأس فى هذه المحاولة من أن أفيد بقراءاتى المتراكمة للمناهج المختلفة ، شريطة ألا تطغى على الحاسة النقدية، ولابأس أيضاً من أن استخدم فكرة « النصية » فى تحليل القصيدة الأولى ، وفكرة « التناصية » فى تحليل القصيدة الثانية ، وهما الفكرتان اللتان تمثلان المحور الرئيس فى كتاب الغذامى ، نقلاً عن رولان ابن بارت ، فلست ضد الغذامى أو ضد بارت ، وقد استعين بهما ، مادامت هذه الاستعانة لا تطمس الحس النقدى ، ولا توقع القارئ فى شراك من التعبيرات المعتمة الغامضة .

قد يقع الناقد فى متاهة وهو يطالع نص « فراش وجليد » ، وقد يجمّد هذا النص فى زخمه وتوتره ، ويحوله إلى فكرة معروقة عن المرأة المبتذلة التى لا تصون مشاعرها ، وقد يتحدث عن وضعية المرأة فى المجتمع ، أو يستطرد بأسلوب شاعرى رومانسى ، إلى آراء الرومانتيكين عن المرأة التى هى ضحية المجتمع ، أو حتى بآراء الوجوديين وهم يتحدثون عن المومس الفاضلة .

وقد يقع الناقد فى متاهة أخرى ، ويفكك هذا النص ، ويتابعه حرفاً حرفاً ، وكلمة كلمة ، وقد يفترض لكل كلمة بدائل ومترادفات ، وقد يملأ الخانات ، ويفضل خانة على أخرى ، وقد لا تسعفه اللغة ، فيلجأ إلى الجداول والاشكال والاحصائيات .

وكلتا المتاهتين تبتعدان عن النص ، فالنص هو تجربة واحدة يغطس فيها القارئ ، منذ البداية ، ولا يفوق إلا عند شارة الختام .

البداية فى قصيدة شحاته كدقة البيانو الأولى فى كونشيرتو بيتهوفن ، فمنذ النداء الأول فى القصيدة ، والذى جاء لاهثا يخلو من حرف النداء ، يغطس القارئ فى جو القصيدة : -

هاجرتى ! لو كنت تسمعين

ما أقول ، أو تعين

لماتراكم الجليد بيننا

ولم تمت أيامنا على الجليد

ويظل القارئ مع القصيدة كأرجوحة الأقدار ، يتأرجح من حالة إلى حالة ولا يتنبه لنفسه إلا بعد أن تأتى النهاية كدقات المسرح تعلن ساعة الانصراف :

فراشتى ! لن يبلغ الكـــلامُ

غاية الكــلام

فليكن الصمت إذاً

لهذه المأساة شارة الختام

وبين البداية والنهاية تتناثر فقرات القصيدة ، تطول مرة ، وتقصر أخرى ، ومع كل مرة لا يحس القارئ أن الطول يصل إلى حد الترهل ، أو أن القصر بيصل إلى حد البسْر الخلقى ، فكل عضو فى موضعه ليشكل فى النهاية جسد القصيدة دون ترهل ولا بسر ، ودون أن يستطيع القارئ نقل فقرة مكان أخرى ، فكل يتوالى فى موضعه ، وكل يشكل حلقته الخاصة داخل التكوين العام .

ذلك هو اللقاء الأولى مع القصيدة ، وهى تمنح نفسها ، والناقد يتقبل هذا العطاء بحسه النقدى ، دون أن يفسده بمقدمات ومداخلات ومماحكات .

ثم تأتى الخطوة التالية فيتدخل وعى الناقد ، إن الناقد يختلف عن القارئ رغم كل هذا الضجيج حول القارئ الناقد ، فالناقد لا يكتفى مثل القارئ بهذا العطاء الذى تمنحه القصيدة منذ اللقاء الأول ، ثم يروح يستمتع بهذا العطاء فى رضا تام ، ولكنه مطالب بأن يصوغ هذا العطاء

فى لغة ، تعكسه وتعكس مبرراته ، حقا هو سيفتقد الكثير من زخم التجربة ، ولكنه سيضبط هذه التجربة ، ويضيف الوعى النقدى إلى الحس الفنى .

فالناقد بوعيه يستطيع أن يعبر عن خصائص كثيرة ، تميز قصيدة « فراش وجليد » بين الكثير من قصائد شحاته .

فالقصيدة ، أولاً تفيد من التكنيك الدرامى الحديث ، وهى تلجأ إلى تصوير الموقف ، الذى يوحى بمشاعر المؤلف دون أن ينص عليها بطريقة مباشرة ، فهو حين يقول :-

وتطفىء المصباح

كى ينوّر الدجى جناحَها

وكى يضمِّد الدجى جراحَها

أو حين يقول :-

فراشتى ، لو ساقك الهواء ليلة

إلى فراغ حجرتى

لن تجدى السرير خالياً

فثَمّ دائما ، أكثر من فراشة

تطوف حوله لتحترق .

فإنه يرسم موقفا ، ويستحضر حدثاً ، ويضيف إلى قصيدته الغنائية بعداً قصصياً يقوم على التصوير والإيحاء .

وهو ثانياً : يضفى على قصيدته حركة ، تصورها الأبيات التالية :

هاجرنى ، أرجوحةُ الاقدار

لم تزل تدور

تحت ظلال الصمت والسكون

والبعد بيننا يمتد فى فـــراغ

تقبل الهواء حوله

وتطلب المزيد

فهنا صورة تجسدها حركة الأرجوحة ،وتضيف إليها هذه المناوشة اللحوحة بين الهواء والأرجوحة .

وهو ثالثا ، يوظف الوزن والقافية فى خلق جو مشبع بالحركة والتنوع ، وهو لا يقف عند الوظيفة العروضية الأولى التى تزن وتقضى ، بل نراه يغير فى الوزن والقافية ويحور ، وهو من أجل ذلك يكثر من استخدام بحر الرجز ، ويستخدم امكانات هذا البحر الواسعة فى العلل والزحاف والتجزئة ، وهو ينوع بين القوافى ، وهو يفعل ذلك عن حساسية ووعى يطيل متى ما أراد ، ويأتى بالقافية التى يريد ، وهو فى النهاية يجعل كل تغيير وتنويع يساهم فى خلق الجو الموسيقى السريع .

وهو رابعاً ، لا يقدم رؤيته كمعنى أو كمضمون يمكن اجتزاؤه على هيئة مقولة فكرية ، أو اجتماعية أو نفسية أو معرفية ، بل انها تتحول الى جزء من البنية النصية ، ومتداخلة فيها ، ليست هى مجرد حكمة تختصر الموقف ، أو تعليقاً قصيراً على الأحداث ، إنها تمتد فى بنية القصيدة «كالنفس الحار » .

وحين أشبه رؤيته بالنفس الحار ، فلكى أؤكد على أنها جاءت سريعة ساخنة ، تتناسب وحركة القصة ، وكأنها تلك الأرجوحة التى تحدث عنها الشاعر فى مطلع القصيدة ، تناوش الهواء ، تقبله مرة ، وتبتعد عنه أخرى .

فهو حين يقول :

وكل شئ فى الوجود يحترق

أنا وأنت ، والكيان كلُّه

حتى اللهيب والجليد

ويختفى القديم ، ويظهر الجديد

ويلد الفراش دائماً فراش

نحس فى أبياته برؤية متحركة ، تقوم على صراع الأضداد ، وعلى هذا التوالد المستمر بين القديم والجديد ، ومن هنا يأتى عنوان القصيدة ملتبساً بهذه الرؤية المتداخلة ، لم يكن العنوان هو « فراش ونور » كما هو متوقع ، بل كان « فراش وجليد » فما دمنا فى توالد الأضداد ، وتداخل القديم والجديد ، فإن الجليد يمكن أن يحل محل اللهيب على حد قوله .

وهو ، خامساً ، يوظف الحوار بكيفية تتجاوز فكرة التواصل بين الطرفين ، فهو حين إذ يقول :

مللِت أم ندِمت

أم لوى بك الغضب

لاتجدين ما يقال

افهم ما يمكن أن يقال

نجد الشاعر يتجاوز الفكرة التقليدية للحوار على أساس أنه تواصل بين طرفين، بل ويتجاوز أيضاً الوظيفة القصصية للحوار باعتباره امتداداً أو تعبيراً عن البعد النفسي للشخصية، إن الشاعر هنا يجذب كل شئ داخله حتى الطرف الآخر، وحين يقول « لاتجدين ما يقال » تحس بتوتر الموقف، وبحوارات شتى تجول داخله، تعنى في النهاية تراكمات شعرية، ولا تهدف إلى إخبارات تنقل من طرف إلى آخر .

ومن هنا نجد الاستفهامات في الأبيات السابقة، تتميز عن الاستفهامات التى تحدثنا عنها في الفقرة /٤١، ورأينا أنها تقوم على حدة الانفعال، وتشبه صياحاً كصياح المراهقين، إن الاستفهام هنا يعكس الصراع بين الطرفين، وحين يتساءل شحاته « ندمت، أم مللت، أم لوى بك الغضب » لا يعنى تساؤلات تقليدية، وإنما هو يسجل مواقفها (الندم - الملل - الغضب)، وكل موقف لا يغنى عن الآخر، وكل المواقف تصب في « الإدانة » التى يريدها الشاعر، والتى تجعل الهاجرة لا تجد ما يقال، مع أن الشاعر يفهم كل ما يقال، ولوتلجلج صاحبه، لأن التلجلج الذى تعبر عنه أدوات الاستفهام، هو خير ما يقال في مثل هذه المواقف .

إن الناقد في كل ما سبق قد انطلق من النص مباشرة، وعقد صلة حميمة معه، فمنحه النص نفسه، وأصبح هم الناقد بعد ذلك أن

يعبر عن تلك الصلة الحميمة وعن نتائجها ، فقط فى كلمات مفهومة .

ولو أن الناقد جعل بينه وبين النص سداً ، يتمثل فى كومة الجداول والأشكال والاحصائيات ، لراوغه النص فى عناد شديد ، لأن النص مثل الحبيبة لا تمنح نفسها إلا إذا طرق « الفارس » الموعود قلبها دون تكلف ولا حذلقة ، ويمكن فى هذا الصدد أن نعود إلى تشبيهات الغذامى حول قيس وليلى كما فى الفقرة / ٣٠ ، فقط دون هذا الجو البوليسى الذى يطير النوم من العين ، ويقتل قيس فيه الزوج ، ولكن نعود إلى قيس وليلى فى مسرحية شوقى ، فإن ليلى ظلت حتى مع زوجها كالنص المغلق لا تبوح بمشاعرها ، ولكن ما أن تلتقى بقيس ، الذى يستطيع باشعاره أن يطرق قلبها ، حتى تفضفض له بمشاعرها ، وتشكو أوجاعها :-

كلانا قيس مذبوح قتيل الأب والأم
طعينان بسكين من العادة والوهم

بين صديقين
وفكرة التناصية

– ٤٩ –

تداخل النصوص غير التقليد وغير السرقة المذمومة .

التداخل هو الانطلاق من نصوص سابقة ، ثم تجاوزها .

أما التقليد فهو الوقوف فى حوزة النصوص ، ودون تجاوزها .

الأول إضافة ، والثانى نسخة تقليدية .

حمزة شحاته فى « غادة بولاق » وقع فى شرك النصوص السابقة وافتقد الشخصية ، حتى إن ستا وعشرين قافية من قوافى قصيدته ، جاءت تكراراً لشعراء مثل الشريف الرضى ، وابن زيدون ، وأحمد شوقى.

ولكن الأمر يختلف فى قصيدته « بين صديقين » ، هو يجعلها على لسان أحمد شوقى يشكو إلى صديقه غاندى محن الدهر ، وهو يبدؤها ببيت من شعر شوقى : –

سَلامُ النيل يا غَنْـــــدى وهـذا الزهـرُ مـن عنـدى

فالقصيدة إذن هى معارضة لقصيدة شوقى « غاندى » ، وتسير على الوزن نفسه وعلى القافية نفسها ، ولكنها معارضة من باب « التناصية » التى تنطلق من النصوص ، لتضيف إليها .

أحمد شوقى فى قصيدته (١) يستقبل غاندى فى مصر وهو فى طريقه إلى لندن لحضور المائدة المستديرة ، وهو ينتهز هذه الفرصة ، فيتحدث عن الهموم المشتركة بين الشعبين المصرى والهندى ، ثم يصف فى فقرة ثانية غاندى بصفات النبل والمثالية ، ثم فى الفقرة الثالثة يضفى على القصيدة جواً من الجلال والمثالية ممثلاً فى الأهرام والكرنك وتاريخ مصر القديم والحديث ، وأخيراً يقدم له بعض النصائح ، ويحذره من خداع الإنجليز ، وأنه حتما سينتصر عليهم ،، كما ينتصر الحق على السحر والتمويه : -

وقل هاتوا أفاعيكم   أتى الحاوى من الهند

فالقصيدة إذن تدور فى جو من النبل والمثالية والجلال ، وتخاطب الصفوة الممتازة ، وتشير إلى قضايا سياسية كبيرة ، وتعلى من روح الكفاح ضد الدخيل .

وهى بذلك يمكن أن تصنف داخل الأدب الكلاسيكى ، الذى يجعل أبطاله من الشخصيات النبيلة ، وممن تواترت عليهم النعمة ، وذهب سمعهم بين الناس على حد تعبير أرسطو ، أو بعبارة أخرى لعلها لا تكون بعيدة هى نوع من أدب الفروسية ، الذى يعلى من شأن القيم ، ويدافع عن صفات النبل ، ويصور شخصياته فى صورة مثالية ، وكأننا إزاء تمثال يجسد الفضائل الإنسانية : -

---

(١) الشوقيات ٦٦/١ .

على افريز راجبوتـــا نَ ، تمثالٌ من المجـــد

نبى مثل كونْفُشْيـــو سَ ، أو من ذلك العهـد

قريب القول والفعـــل من المنتظـر المهـــدى

شبيه الرسـل فى الـذود عـن الحـق ، وفى الزهـد

لقـد علّـم بالحـــق وبالصبـر ، وبالقصــد

ولكن قصيدة شحاته (١) تتخذ لها مساراً مختلفاً ، يعطيها وجوداً مميزاً .

هى نوع من المعارضة ، من ذلك النوع الذى عرفه العالم منذ رواية « دون كيشوت » التى سخرت من طبقة النبلاء والفرسان ، واعتبرت منذ ذلك الحين نقله فى تصور البطل من عامة الشعب ، بطريقة تثير الشفقة والرثاء ، وتختلف عن مواصفات ارسطو .

فقصيدة شحاته تنطلق من قصيدة شوقى ، ثم تتجاوزها ، لتنغرس فى التراث العربى والعالمى ، ابتداء من بطل الكدية ، وحتى اللابطل anti hero ومروراً ببطل المقامات والشطار والعيارين ، وغيرهم من نماذج تتخذ لها مساراً يختلف عن بطل النبلاء والفرسان .

ومن هنا اتخذت قصيدة شحاته مساراً مختلفاً ، حماها من أن تصبح صورة من قصيدة شوقى وأن تكرر قوافيه ، إنها وجود مميز تتفوق فى ظنى على قصيدة شوقى ، إن بطلها ذو قسمات محددة أكثر تميزاً من بطل شوقى .

---

(١) ديوان حمزة شحاته ص ٣١٩ .

بطل شوقى هو غاندى ، يصفه الشاعر وصفاً خارجياً ، ويقدمه كصورة للفضائل الإنسانية ، أما بطل شحاته فهو شحاته نفسه متستراً وراء شوقى وغاندى ، ومتحدثاً عن آلامه النفسية ومواجعه الاجتماعية ، ومن هنا اكتسب هذا البطل ملمحاً نفسياً قوياً :ـ

ولما طقّنى الفقــــر وأضحت أمتى ضِــدِّى

توكلت على المولــــى وعولت على زَنْـــــدى

أبيـع الفـول والحلبــــ ـة والفُصفُص والمنَــدِى

فطورا التقى أكلـــــى وطورا أطفح الـدُّرْدى (١)

الناقد من الوهلة الأولى يحس بهذا الوجود المميز فى القصيدة ، وبأن شحاته قد حفر له مجرى مختلفاً ، والناقد بعد ذلك ، وليس قبله ، مطالب بالتعبير عن هذا الوجود المميز ، وبلغه مفهومة .

فالقصيدة ، أولاً ، تنطلق من قصيدة شوقى ، وتستغلها فى خلق جو هندى ، يلعب دور الموسيقى التصويرية ، وتتناثر المفردات والتعبيرات الهندية :من مثل العنزة الكبرى – أردي – الكنج – بربندى – صادي – أوكلندى – قندى – الهرد – شلوجلدى – وغير ذلك من كلمات تقوم بتجسيد جو المحاكاة ، والتهيئة للانطلاق من هذه القاعدة ، حتى لو كان هذا الانطلاق من باب التهكم .

---

(١) طقنى : أصابنى . الفصفص : نوى البطيخ . المندى : رأس الخروف المشوى فى المَنْداة . الدردى : الطعام السيء .

والقصيدة لم تقع فريسة المحاكاة وتدور فى فلك قصيدة شوقى ، دون أن تتطلع إلى أفق جديد ، فقد استطاعت أن تتخلص من ثقل قصيدة شوقى وأتت فى الغالب بقواف ومفردات جديدة ، تناسب هذا الجو الجديد .

أما القوافى ، وهذا ثانياً ، فإن شحاته لم يكرر من قوافى شوقى سوى سبع هى : عندى - الهند - جهدى - ودى - المهد - كد - اللحد هذا إذا حسبنا أيضاً القافية الأولى (عندى) ، والتى جاءت لمناسبة اقتباس البيت كله من قصيدة شوقى .

وهى نسبة قليلة تصل إلى حد السدس من قوافى القصيدة كلها ، والتى تبلغ إحدى وأربعين قافية ، بينما زادت القوافى فى قصيدة « غادة بولاق » - حسب جدول الغذامى - إلى نسبة تتجاوز حد الربع .

إن تكرار القوافى لايدل فى حد ذاته على التناصية التى تضيف وتتجاوز كما زعم الغذامى فى تعليقه على الجدول السابق . بل ربما ، وهذا هو المعقول ، تقف ضد أن تتخذ القصيدة لها مساراً مختلفاً ، تتخطى التراث بعد أن انغرست فيه .

أما المفردات ، وهذا ثالثا ، فقد جاءت من قاموس البطل الهزلى واستدعى بعضها بعضاً لتشكل نفسية هذا البطل الجديد ، ومن هنا جاءت مناسبة لهذه التركيبة ، وقريبة من العامية ، وذلك مثل : - التهليس -الدردي - دقدى - جغدى - العفش - مستورا - قدى .

والقصيدة ، رابعاً ، تحتوى على نبرة من الدعابة خفيفة ، نتبينها منذ الأبيات الأولى : -

ولكنى كما تـــــدرى فقير عارىُ الجلــــد
أضعت البيت والقرشيـ ـن فى التهليس والجدّ
وبعت العنزة الكبرى على صاحبنا السِّنْدى
وأما سائر العفـــش فقد صادره وَجـــدى
فمن لى اليوم بالنـــول وما فـى قبضـتى أُرْدى

وتختلط هذه الدعابة ، وهذا خامساً ، بقدر من الشكوى ، تكشف عن وضعية هذا البطل الهازل ، والذى يقف على المقابل من شخصية غاندى ، فغاندى قد اختار الفقر ، كفارس ، من أجل قضية كبرى ، أما الفقر فى حالة هذا البطل الهازل ، فقد فرض عليه فرضاً ، دون حيلة ولا اختيار : -

وناهيك بحر نـــــا م فى البرد بلا دقُدى
تمنى سترة الحـــــال فلم يعثرُ على صلْـدى
ولو أنصفت الأيـــــا م ، لحابته بأوكلنـدى[1]

ثم تتوالى هذه النغمة الشاكية ، وهذا سادساً ، لتتمرد فى نهاية القصيدة على الأوضاع الاجتماعية : -

---

(١) دقدى : اختصار كلمة دقديق بمعنى بطانية . صلد . أصغر عملة هندية .
أوكلندى : معدن من معادن الهند .

فقد أغرى بنا الفقــــر لئاماً من بنى سعْـــد

وقد يعدو كلاب الحـــى من جهل على الأسْـــد

وإن أدبرت الدنيــــــا تساوى الشهْم بالوغـد

إن هذه النغمة المتمردة لانجدها فى البطل المكدى القديم ، سواء فى المقامات أو فى غيرها ، الذى يقف عند حد الشكوى ، واستدرار العطف ، وطلب الصدقة والإحسان ، ولا تسول له نفسه شيئاً وراء ذلك ، فيتمرد على الأوضاع الاجتماعية ، التى تساوى بين الكلب والأسد ، أو بين الشهم والوغد .

إن مقياس التناصية يمكن أن يكون مفيداً شريطة أن يستخدمه الناقد فى بعديه المتكاملين ، فيرصد حركة النص الأخير وهو ينغمس فى التراث ، ثم يرصد حركته التالية ، وهو يتملص من هذا التراث ليضيف إليه ، والناقد فى رصده هذا يعانق النص ويستثير حسه الفنى ، حتى لا يقع فى تلك المتاهة ، أو فى غيرها ، مما يبعده عن سكة النقد الأدبى كما سبق أن ذكرنا أول الفقرة السابقة .

- ٥٠ -

بدأ نقاد الحداثة بمقولة « موت المؤلف » باعتباره إلها مستبداً حسب التعبير الوثنى عند نيتشه ، ولكن هذه المقولة انتهت إلى إله آخر ، وبالمنطق الوثنى أيضاً الذى يبحث دائماً عن إله حتى لو كان من صنع نفسه .

فقد استبد القارئ بالساحة ، وحل محل المؤلف ، وانتهك النص ، وأخذ يفسره حسب هواه ، وإذا ما قيل له إن المؤلف لايريد ذلك ، أجاب بأن المؤلف قد مات فليرحمه الله ، وأنه أى القارئ ، وريثه الشرعى .

إن القارئ بهذا المفهوم لايحيا إلا على إشلاء المؤلف ، وإذا عدنا من جديد إلى مثال الغذامى (الفقرة /٣٠) عن قيس وليلى ، فلا سبيل لقيس أن يستأثر بليلى إلا بعد أن يقتل زوجها ، وأيضاً لا سبيل للقارئ أن يفوز بالنص الأدبى إلا بعد أن يقتل المؤلف .

وكل هذا اغتصاب ، فإذا كانت ثمة مفاضلة حتمية بين المؤلف والقارئ ، فإن المؤلف هو المالك الحقيقى للنص ، وهو الذى يمنحه اسمه، أما أن يأتى أخر ، ويغتصب هذا الاسم ، ويقتل الأب ، فهى جريمة اغتصاب تتستر وراء تعبيرات براقة .

قد يكون مقبولاً أن نقبل تعسف المؤلف ، فهذا عمله ، وهو حر فى

أن يفسره كما يريد ، ونحن أيضاً أحرار فى أن نقبل منه هذا التفسير ، فالمهم أن يدور حوار حول المقبول أو المردود مما يريده المؤلف ، وهذا الحوار هو النقد الأدبى فى صيغته الأولى والمعروفة ، والتي تميز العملة الجيدة من العملة الرديئة .

قد يكون مقبولاً أن نقبل تعسف المؤلف ، فالمال ماله ، والمشروع مشروعه ، والاقتراح اقتراحه ، ولكن ليس من المقبول أن نقبل تعسف القارئ ، كاله وثنى غير رشيد ، يعبث فى مملكة غير مملكته ، يغتصب ويقتل ، ويرتكب خطيئة بلا تكفير .

وتأتى هذه الدراسة دعوة إلى موت القارئ ، لا لكى يحل محله إله جديد ، فنحن لانؤمن إلا بإله واحد أحد ، بل لكى ينتعش النص ، ويمنح امكاناته بلا تردد ولا حدود ، ولكى يلتقى على أرضيتة المؤلف والقارئ معاً، فى حوار ودون أن يقتات أحدهما على جسد الآخر .

أولاً المصادر والمراجع العربية

* الإيضاح في علوم البلاغة : الخطيب القزويني

(بيروت – دار الكتب العلمية – ١٤٠٥هـ – ١٩٨٥م)

* ثقافة الأسئلة: د. عبدالله محمد الغذامي

(جدة – النادى الأدبى الثقافى – ١٤١٢هـ – ١٩٩٢م)

* الخطيئة والتكفير : د. عبدالله محمد الغذامى

(جدة – النادى الأدبى الثقافى – ١٤٠٥هـ – ١٩٨٥م)

* دليل الرسائل الجامعية : د. عبدالحميد ابراهيم

(القاهرة – دار المعارف – ١٩٩٢م)

* ديوان حمزة شحاته

(جدة – دار الأصفهانى – ١٤٠٨هـ – ١٩٨٨م)

* الشوقيات

(بيروت – دار الكتاب العربى – ١٤٠٦هـ – ١٩٨٦ م)

* لقطات : ألان روب جرييه . ترجمة : د. عبدالحميد ابراهيم

(القاهرة – دار الكتاب العربى – ١٩٨٥م)

* معجم البلاغة العربية : د. بدوى طبانة

(ليبيا – جامعة طرابلس – ١٣٩٥هـ – ١٩٧٥ م)

* الموقف من الحداثة : د. عبداله الغذامى .

(الطبعة الثانية – ١٤١٢هـ – ١٩٩١م – لم يذكر اسم الناشر)

* النقد الأدبى الحديث : د. محمد غنيمى هـلال
(بيروت – دار العودة – ١٩٧٣م)

ثانيا : المصادر والمراجع الانجليزية

* Arnold , Edward ,Contemporary criticisim , london 1970
* bruce morriette , Alain Robbe Grillete Columbia University Press , New york , 1965.
* David Lodge,20 th Century Literary Criticisim , London , 1972
* Federman , Raymond (Ed) . Surfiction Now And Tomorrow , Chicago 1972 .
* Fawler , Roger (Ed) Adictionary of Critical Terms , London 1973 .
* Gerald Graff , Literature against Itself , The University of Chicago Press ,1979 .
* Grillate Alain Robbe , Snapshots .
* Grillate Alain Robbe,Towards a New Novel , 1965 .
* Hassan ,Ihab , Contemporary American Literature .
* Hassan ,Ihab The Dismemberment of Orpham,Towards a Postmodern literature
* Hassam,Ihab ParaCritiCism , Seven Specul ation of The Time .
* Hassan,Ihab Radical Innocence , Studies in The Contemporary American Novel

* J.A. Gudden (Ed.) ADictionory of Terms , Penguin Book , 1979 .
* Laurant Le Sage , the French New Novel , Pennsylvania 1962 .
* Malcolm Bradbury (Ed) The Novel Today London 1978 .
* Maurice Naden , The French Novel Since The War , London .
*Minogue , Valerie , Nathalie, Sarraute Edinburgh,1981 .
* Peter Faulkner , Modernism , London 1980 .
* Philip Stenick (Ed) . he Theory of The Novel.Macmillan , New York 1967
* Ruth , Z . TempLe , Nathalie Sarraute Colombia university Press , New york 1968 .
* Sarrauute , Nathalie The Age of Suspicion London , John calder , 1963 .
* Sontag , Susan . Against Interpratation , ADelta Book .

ملحق /١

فــراش .. وجليــد

للشاعر : حمزة شحاته

هاجِــرَتــي ! لو كنتَ تسمـــــعين

ما أقـــــــولُ .. أو تَعِـين

لَمَـــا تراكم الجَليَـــــدُ بينَنَـــا

ولم تَمُتْ أيامُنـــا على الجليـــــد

***

هاجِـــرَتي ! أرجـوحــة الأقــدار

لم تَزَلْ تــدور ..

تحتَ ظلالِ الصَّمتِ والسُّكـــــون

والبُعـــدُ بيننا يمتَـــدُّ في فــراغ

تُقَبِّـــلُ الهواءَ حـولــــــه ..

وتطـــلُب المزيـــد

وتُطفـــيءُ المصبـــاح

كي يُنـــوِّر الدُّجــى جَنَاحَهـــا

وكـــي يُضمِّــدَ الدُّجــى جِراحَهـا

الكأس ، يافراشتى !

لَمَّـا تَزَلْ ملأى برِيِّــق الشـــرَاب

والرغبات لم تزل عباب

فكيف طرت .. واندفعت
خـــــارجَ الزَّمـــان ؟
نسيت .. أم أنسيت وقدة اللّهب ؟
ووشوشات الكــــأس
حـفَّ كأسها الحَبــَبُ ؟
مَلِـــلْتِ ؟ أم نَـدِمْـتِ ؟
أم لَوى بِكِ الغَضَـــب ؟
لاتَجِدينَ ما يُقــــال ؟
لِكـلِّ رِحلـــــة سَبَب
وكــلُّ راحـــلٍ لـه أرَب
لا ، لن أقـــول خُنْـــت
أو ضَلَلْتِ .. إنَّها الرِّغاب
وإنَّها دوافـعُ الشبَّـــاب
فَرفْرِ في حيثُ يقودُك الفضاء
لغايـــةٍ .. لِغيــر غايـــة
كلاهمـا ســواء ..
ولا تسألــي عن المصــير
مادام فى الدَّجـــى سريــر
يُنيــرُه مصبـــــــاح
كلُّ الفَــراشِ هكـــــذا

كل الفـراشِ كائـنٌ لِيحتَــــــــرِق

بل كلُّ شـيء في الوُجــودِ يَحتــرق

حتَّى الفَراشاتُ التي لا تَعـرِف اللَّهيب

حتَّى التي لا تعرف الحُبَّ ولا الحَبيب

فَراشتي ! لِحكمـةٍ قد حَفَــــــــلَ

الـوُجــود بالفَــراش ..

وكلُّ حُجـــرةٍ بها سرير

يَقَبـعُ في جـواره مِصبـاح

وليس في القِصَّةِ ما يَهُـول

وكلّ ماضٍ يَهـون .. يَختفــي

في ظلمـــة الدُّجـــــــى ..

فَراشتـي ! لو ساقكِ الهواءُ ليلـــةً

إلى فـراغ حُجــرتـــي

لن تجـدي السـرِّيــر خالياً

فثَمَّ دائمـاً .. أكثــرُ من فراشَـــة

تطـوف حـولَـه لِتَحتــــرق ..

وكل شئ في الـوجـود يحترق

أنـا ، وأنت ، والكيان كلـــه

حتَّى اللّهيبُ والجليــــــد

ويختَفى القَديم ، ويظهـر الجَديــــد

ويَلِدُ الفَراش ، دائماً فَراش ..

فَراشتي ! أنا حـزيـن

لأَن غاية الحياة غَيْرُ غايتي.وغَيْرُ غايتِك

لأنَّ كل شيء يَنتهـى .. ويختفى

ولا يَـــــدوم

لأنـه لو دام ، لانتهَى بقـاؤُهُ

وصارت الأحياءُ كلُّها جَمَاد

نَعَم .. بِرغم ما فهمتُ

لم أزلْ حَزيـــــــن

لأنَّ كلَّ شيءٍ في الوُجـود يَحترق

مخلفا وراءه رمـــاد

تنثُـــره الريَّـــاح

فرَاشَـتى !. لن يَبْلـغَ الكلام

غـايـةَ الكلام

فلْيكـنِ الصمَّت إذاً

لِهـذه المأسـاةِ .. شـارة الخِتام

ملحق / ٢

قصيدة « غـانـدى »

للشاعر : أحمـد شـوقـى

« أنشأها تحية لغاندى الزعيم الهندى المشهور ، حين مروره بمصر سنة ١٩٣١ ، في طريقه إلى مؤتمر المائدة المستديرة بلندن »

بنَى مصرَ ، ارْفَعُوا الغـار　　وحيُّـوا بطـل الهنـــدِ

وأدُّوا واجبا ، واقضـوا　　حقوقَ العلَم الفـــرد

أخوكـم فـى المقاسـاةِ　　وعَرْكِ الموقفِ النَّكْـدِ

وفى التَّضْحِيـة الكـبرى　　وفى المَطلبِ ، والجُهـــد

وفى الجـرح ، وفى الدمـع　　وفى النَّفـى من المهـــدِ

وفى الرحلة للحـــــقِّ　　وفـى مرحَلةِ الوفـد

قَفـوا حيُّوه مـن قـُـربٍ　　على الفلْكِ ، ومن بُعـد

وغَطُّوا البَـــر بالآس　　وغَطُّـو البحـرَ بالـــورد

***

على إفـريـزِ (راجْبُوتـــــا　　نَ) (١) تمثـالٌ من المجد

نبىٌّ مثْلُ (كونْفشْيُـــــو　　سَ) ، أو من ذلك العهد

قريبُ القـوْلِ والفعـــــلِ　　من المنتظَـرِ المهــــدى

شبيـه الرسْـل فى الذَّوْدِ　　عن الحقِّ ، وفى الزهـد

---

(١) الباخرة التى أقلت غاندى من الهند إلى لندن .

لقد عَلَّم بالحـــقِّ ويالصـــبر ، وبالقصد

ونادى المشرق الأقصـى فلبَّـاه من اللحـد

وجاءَ الأنفسَ المرْضَى فداواها من الحِقـد

دَعا الهندوسَ والإســلا م للألفــة والوُدّ

بسحرٍ من قُوَى الروحِ حَوَى السَّيْفَيْنِ فى غِمد

وسلطانٍ من النفسِ يُقَـوى رائض الأسْد

وتوفيقٍ منَ اللهِ وتيسيرٍ من السَّعد

وحظٍّ ليس يُعطـاهُ سِوَى المخلوق للخلدِ

ولا يُؤخَـذ بالحَـوْل ولا الطَّـوْلِ ، ولا الجُنـد

ولا بالنسل والمـال ولا بالكدحِ والكـدّ

ولكن هِبـةُ المولـى - تعالى اللهُ - للعبد

***

سلامُ النيل ياغنْـدِى وهـذا الزهرُ من عندى

وإجلالٌ من الأهــرا م ، والكرْنـكِ ، والبَردِى

ومن مَشْيَخَةِ الـوادِى ومن أشبـالِـهِ المُـرْدِ

سلامُ حالبَ الشّـاة سلامٌ غازلَ البُرْدِ

ومَن صَدَّ عن المِلح ولم يُقبِـل على الشُّهـد

ومَنْ تـرْكبُ ساقيْـهِ من الهندِ إلى السِّنْـد

سلامٌ كلَّما صلَّيْـــــت عُرياناً ، وفى اللِّبـد

وفى زاويـةِ السجـن وفى سلسلة القيـد

مِنَ (المائدةِ الخضـراءِ)[1] خُذْ حِذْرَكَ ياغنْدِي
ولاحظْ وَرَقَ « السِّير » وما فى ورق « اللّورْدِ »
وكنْ أبرَعَ من يلعَبُ بالشُّطْرَنْج والنَّرْد
ولاقي العبقريِّينَ لِقاءَ النِّدِّ للنِّدِّ
وقل : هاتوا أفاعيكم أتى الحاوى من الهند !
وعُدْ لم تحفلِ الذَّامَ ولم تَغتَرَّ بالحمد
فهذا النجمُ لا تَرْقى إليه هِمَّةُ النقدِ
وردَّ الهندَ للأمّةِ من حدٍّ إلى حَدِّ

---

(١) يشير إلى المؤتمر الذى كان مسافراً إليه للبحث فى دستور الهند .

ملحق / ٣

بين صديقين

للشاعر : حمزة شحاته

أمير الشعراء شوقي بك يخاطب صديقه غاندي ، ويتشوق إليه ، ويشكو محن الدهر .

سَلامُ النِّيلِ « ياغندي » وهـذا الـزَّهـرُ من عِندي

ولو ساعَفَني الدَّهْـــــرُ لَقابلتُـك في الهنـــدِ

ولكنّـــى كما تدرى فقيرٌ عاريُ الجلدِ

أضعتُ البيتَ والقرشيـــ.........ـن في التَّهليس والجِـدّ (١)

وبعتُ العنزةَ الكبرى على صاحِبنا السِّنـدي (٢)

وأمّا سائرُ العَفــــشِ فقد صـادَرَهُ وَجـدِي (٣)

فمَنْ لى اليوم بالنّـــوْلِ وما في قبضتي أرْدي(٤)

لألقـاكَ على الكَنْـــجِ زميـلاً صادقَ العهدِ(٥)

فقـد أوحَشْتَني جِداً وما لَك سلوةٌ بَعـدي

كِلانا مخفِق المَسعى وبَرْبَنْـدُكَ بَرْبَنْـدي(٦)

فأرثيــكَ وتَرثينـي لعلّ رثاءَنا يُجـدي

(١) التهليس : الحديث الذى لا تحقق فيه ، العبث .

(٢) السندي : لقب لرجل ، قد تكون القافية اضطرت إليه .

(٣) العفش : المتاع

(٤) أردى : وحدة عملة هندية

(٥) الكنج : نهر الغانج فى الهند .

(٦) بربندي : مدينة هندية

فلمّا ثارتِ الحربُ وجرُّ الويلَ هتلردي
أقالوني . ورثُوني وصَحّ الجَمْعُ في جُعْدي(١)
وناهيكَ بحُرِّ نـــا .... م في البرد دُقْدي(٢)
تمنّى سترة الحال فلم يعثُر على صلْدي (٣)
ولو أنصفَتِ الأيا م لَحابَتْه باوكلَنْدي(٤)
وخلّتهُ كفُوردٍ أو كرُوكْفِلرْ وروتشلْد(٥)
ولو أنْ شرورَ الحر ب قد كانت على حَدّي
لَما أنشدتُها حزناً من المَهد إلى اللّحد

***

فما رأيُك في أمري إذا جئتُك والقندي؟ (٦)
وهل عندك ما يكفي من الشَاوُلِ والهَرْدْ؟(٧)
وهل نلقاكَ مرتاحاً إلينا أوْ شَلُو جِلْدي ؟(٨)
فقد أغرى بنا الفقر لنا ما من بني سعدِ

---

(١) جعدي : الفك ، الحنك

(٢) دقدي : اختصار كلمة (دقديق) : البطانية

(٣) صلَد : أصغر عملة هندية

(٤) أوكلندي : معدن من معادن الهند

(٥) فورد : صاحب معمل السيارات الأمريكية المعروفة ، روكفلر : من أغنياء العالم .
روتشلد : من أغنياء العالم (يهودي)

(٦) القندي : سكر أحمر هندي شديد الحلاوة .

(٧) الشاول : نوع من التوابل ، يأتى من الهند . الهرد : نوع من التوابل ، يأتى من الهند .

(٨) شلو جلدي : كلمة هندية تعنى : انصرف عنا .

وقد يَعدُو كلابُ الحــيّ	من جهلٍ على الأُسـدِ
وإن أدبَرتِ الدّنيــــا	تساوَى ، الشّـهمُ بالوَغـدِ
وقد ضيَّعني قومـــي	وقِدْمـاً أنكـروا جُهدي
وما بدَّدتُ من وقــت	وما فرَّقتُ من نَقــدٍ
وهل في أمَّة يَشْقَى	بها الأحـرارُ من رُشـد ؟
ولما طقَّنِي الفقـرُ	وأضحَت أمَّتــى ضِدّي(١)
توكّلْتُ على المَولى	وعـوَّلتُ على زَنــدي
أبيـعُ الفـولَ والحلبَــ	ـة والفُصْفُصَ والمَنْدي(٢)
فطَـوْراً ألتقـى أكلــي	وطوراً أطفَحُ الدُّرْدي(٣)
وكان الحالُ مستوراً	وأشغالى على قَدّي
ولي جـارٌ رفيقُ الحــا	ل يُدْعَى الحاجَ خُوجنْدي(٤)
رَكَنْتُ إليه مـن غُلْبى	فجازاني على وُدّي
بأن رشَّحنـي يومــاً	لدى التَّعدين في المهد(٥)
فـرُحْتُ ، وكنت مرطاناً	أسمّي النّورَ ، نُوْر مَنْدي(٦)

---

(١) طقني : أصابني

(٢) الحلبة : نبات يطبخ ويؤكل . الفصفص : نوع من البطيخ . المندي : رأس الخروف المشوي في المنداة .

(٣) الدردي : الطعام السيء

(٤) خوجندي : اسم اضطرت القافية إليه .

(٥) المهد : منجم الذهب في المملكة العربية السعودية .

(٦) نورمندي : مقاطعة في فرنسا (والشاعر يريدها كلمتين) .

فرقّـاني المديـرُ إلـى وظيفةِ كاتبِ الجَـرْدِ
وزوّدَ راتبي عشريــن مِـرْيـالاً بلا كَـدّ[1]
وخَصَّصَ لي من البَسكْو تِّ كيلويـن بالـزُّبْـدِ
وكان إذا رآني قـال (قود مورننق أو فرنـدِ) [2]

(۱) مريال : تصريف (ريال) في معجم الشاعر حمزة شحاته .

(۲) قود مورننق أوفرند : صباح الخير ياصديقي(بالانكليزية) .

ملحق / ٤

حَمزة شحَاته
في سطور

- ولد بمكة المككرمة سنة ١٣٢٨ هـ /١٩١٠م
- درس فى مكة المكرمة أولاً ، ثم في مدرسة الفلاح بجدة ، ومنها تخرج واطلع على ألوان واسعة من الثقافة والعلوم والفنون .
- سافر إلى الهند للعمل ، وبقى فيها أربع سنوات ، ثم عاد إلى الوطن .
- تنقل في عدد من الوظائف الحكومية ، كما عمل في عدد من الأعمال الحرة .
- كان نمطاً مميزاً من أدباء عصره ، شعراً ونثراً ، وكان يمتلك قلوب سامعيه بحديثه أو محاضراته .
- استقر في أواخر حياته بالقاهرة ، وكفّ بصره في السنوات الأخيرة من حياته .
- توفي في القاهرة سنة ١٣٩٠هـ / ١٩٧٠م ، ونقل جثمانه إلى مكة المكرمة ، وفيها دفن .

(انظر : اعلام الحجاز ١٢٨/٢ ، محمد على مغربي)

فهرست تفصيلى

الخطيئة والتكفير – الحديث عن العناصر الجمالية في كتاب الغذامي قليل .	
الجانب النظرى منقـــول :-	٥١ – ٥٨
الغذامى عارض جيد لآراء الألسنين – وهو يجاهر بذلك ويفتخر به الشخصية الأولى التى تجذبه تتمثل فى الناقد رولان بارت – يكرر اسمه – ويردد افكاره – ويتوحد به .	
النصية ورولان بارت :-	٥٩ – ٦١
يلخص مقالة رولان عن موت المؤلف – اللغة هى التى تتكلم وليس المؤلف – عصر القارئ .	
التناصية ورولان بارت :-	٦٢ – ٦٥
جماعية اللغة – المخزون المعجمى – البعد التاريخي – الشفرة الثقافية – الموروث التراثى – الأعراف الأدبية .	
البلاغة العربية وفكرة النصية :	٦٦ – ٧١
مقدمة فى الفصاحة والبلاغة والتركيز على اللفظ – علم المعانى والنص –علم البيان والنص – علم البديع والنص .	
نموذج تطبيقى من البلاغة العربية:-	٧٢ – ٧٧
الزمخشرى يستعرض آية كريمة من جهة علم البيان مرة – ومن جهة علم المعانى مرة ثانية – وهو فى كل مرة يركز على النسيج اللفظي دون اسقاطات معرفية .	

فهرست عام

كتب للمؤلف

* قصص العشاق النثرية ! دراسة فى التراث القصصى .
* القصة المصرية وصورة المجتمع الحديث .
* الأدب وتجربة العبث : ترجمة ودراسة .
* القصة القصيرة فى الستينيات .
* الرعشة الأولى وهؤلاء الأدباء .
* القصة اليمنية المعاصرة .
* ألوان من القصة اليمنية المعاصرة .
* الوسطية العربية (٤ أجزاء) .
* لقطات : ألان روب جرييه (ترجمة) .
* قاموس الألوان عند العرب .
* دليل الرسائل الجامعية .
* مقالات فى النقد الأدبى (١٥ جزءاً) .

من مطبوعات نادي القصيم الأدبي ببريدة

١	أبو مسلم الخرساني	للدكتور صالح بن سليمان الوشمي
٢	شعر بني تميم في العصر الجاهلي	للدكتور عبدالحميد المعيني
٣	اللغة العربية بين القاعدة والمثال	للشيخ أبو عبدالرحمن بن عقيل الظاهري
٤	مع الشعراء	للشيخ حمد الجاسر
٥	الشعر السعودي بين التجديد والتقليد	للدكتور محمد بن سعد بن حسين
٦	ديوان شعر ترانيم الرمال	للأستاذ عبدالعزيز النقيدان
٧	النزعات الشعرية عند جماعة أبو للو	للدكتور أحمد بن عبدالله اليحيى
٨	أنوار ذهبية	للأستاذ عبدالسلام هاشم حافظ
٩	سوق الأدب والنقد في القصيم	للأستاذ دريد يحيى الخواجة
١٠	مشاهدات في بلاد المعصنرين	للشيخ محمد بن ناصر العبودي
١١	اتجاهات الشعر المعاصر في نجد	للدكتور حسن بن فهد الهويمل
١٢	مأدبة الله في الأرض	للأستاذ أحمد محمد جمال
١٣	المختار (من مسابقات النادي)	اللجنة الثقافية بالنادي
١٤	المناحي العلمية عند القزويني	للدكتور علي بن عبدالله الدفاع
١٥	عنصر اللون في شعر المتنبي	للدكتور عبدالله أحمد باقازي
١٦	مع الواضح في كتاب الإشبيلي	للمرحوم عبدالقدوس الأنصاري
١٧	المختار (٢) من محاضرات النادي	اللجنة الثقافية بالنادي
١٨	رشيد رضا ودعوة الشيخ محمد ابن عبد الوهاب	للدكتور محمد بن عبدالله السلمان

١٩	البنوك الإسلامية بين النظرية والتطبيق	للدكتور عبدالله بن محمد الطيار
٢٠	نقد على نقد	للدكتور عبدالله العلي الحامد
٢١	حديث الإفك	للدكتور عبدالحليم بن إبراهيم العبداللطيف
٢٢	الصين يأجوج ومأجوج	للشيخ عبدالعزيز المسند
٢٣	النبع الذي لا ينضب	للأستاذ إبراهيم البليهي
٢٤	العقل الأدبي (جزآن)	لأبي عبدالرحمن بن عقيل الظاهري
٢٥	العناصر البيئية في الفن القصصي في المملكة	للدكتور طلعت صبح السيد
٢٦	المختار (٣) دراسات أدبية ونقدية	اللجنة الثقافية بالنادي
٢٧	المختار (٤) دراسات إسلامية	اللجنة الثقافية بالنادي
٢٨	عندما تلتهب القوافي	اللجنة الثقافية بالنادي
٢٩	محمد هاشم رشيد شعره وشاعريته	للدكتور رزق محمد داود
٣٠	المقاييس البلاغية والنقدية في نقد أشعار العرب لابن رشيق القيرواني	للدكتور محمد بن سعد الدبل
٣١	الاتجاه الفني في تراثنا النقدي والبلاغي	للأستاذ حمد بن عبدالعزيز السويلم
٣٢	المراهقة مفترق الطرق بين الاستقامة والانحراف	للدكتور إبراهيم بن حمود المشيقح
٣٣	الأحكام التي تخالف فيها المرأة الرجل	للدكتور سعد بن شارع الحربي